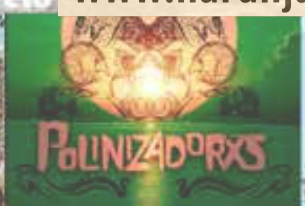
Libro
ago 2020 - ene 2024
137 pg

17 Aniversario

Naranjas de Hiroshima

desde 2007
investigando y difundiendo
cine documental

www.naranjasdehiroshima.com



México, México - Mexique en mouvement (México en movimiento)

August 5, 2020

Título original: ***México, México - Mexique en mouvement (México en movimiento)***
Dirección : ***François Reichenbach***
Guionistas : ***Carlos Fuentes, Jacqueline Lefèvre***
Narración : ***Carlos Fuentes***
Directores de fotografía: ***François Reichenbach, Jean-Michel Surel, Gerard Taverna***
Sonido: ***Thierry Laurin, Thierry Caillon***
Montaje: ***Suzanne Baron, Marc Lichtig, Jocelye Riviére***
Música: ***jean-Claude Casadesus, canciones interpretadas por Oscar Chavez y Lucha moreno, Folklore de diversas regiones de México.***
Cooperador técnico: ***Jean-Claude Lubtchansky***
Productora delegada: ***Jacqueline Lefèvre***
Intervienen: ***François Reichenbach, Carlos Fuentes, Luis Echeverria Alvarez, Octavio Paz, Rufino Tamayo, Fernando Benitez***
País de producción: ***Francia***
Año: ***1968***
Duración: ***48 min.***

"A fines de la década de 1960, México estaba experimentando una transformación. Este país multifacético, en pleno desarrollo económico y dotado de una cultura rica y diversa, es evocado por intelectuales, artistas y políticos mexicanos.

Cuentan su historia y ofrecen su visión bastante optimista del México moderno."

"México comienza donde terminan los caminos". El escritor mexicano Carlos Fuentes nos cuenta la historia de México: sus invasiones, sus revoluciones, sus tierras sagradas, sus leyendas olvidadas, sus rituales religiosos y esta miseria aterradora. François Reichenbach y su cámara se hunden en el polvo, en esta tierra sagrada, donde "la tierra nunca termina".

François Reichenbach, director de cine

"François Reichenbach, curioso del mundo y de los seres, falleció ayer en París tras haber recorrido durante 35 años con su cámara indiscreta Estados Unidos y México, sin olvidar la Francia profunda, recogiendo imágenes fabulosas o realizando retratos realistas, como el del pianista Arthur Rubinstein o el de Charles Bass, ejecutado en una prisión tejana. Por otra parte, será América quien le hará ganar sus títulos de nobleza y le impondrá al festival de Cannes, donde destacó en 1960 con su primer largomentraje, América insólita.Nacido en una familia burguesa amante del arte el 3 de julio de 1921 en París, fue marchante de cuadros en Estados Unidos antes de lanzarse, a mediados de los años cincuenta, al mundo del cortometraje. Impresiones de Nueva York, En el país de Porgy y Bess o Carnaval en Nueva Orleans son algunos de sus reportajes sacados en el curso de sus viajes atlánticos. Poeta de lo insólito, Reichenbach puso su mirada sobre la otra América en Sex o'clock USA.

Pero el país que sin duda más le fascinó fue México, de donde salieron reportajes como Cuaderno de notas en México o México y México, México. En su galería de retratos destaca Arthur Rubinstein, el amor de la vida, que le valió un oscar de documentales; Yehudi Menuhin, camino de luz; El Cordobés frente a los toros, y los dedicados a Herbert von Karajan, Orson Welles o B-5-te Bardot. En Un corazón así de grande refleja la vida de un joven senegalés que llega a París con la ambición de ser boxeador. Y en Houston Texas compone en imágenes lo que Truman Capote hizo en su novela A sangre fría En su larga cosecha de galardones recibió el Premio de la Academia Francesa por el conjunto de su obra cinematográfica.-"

* Este artículo apareció en la edición impresa del martes, 02 de febrero de 1993.

Fuentes de información: *Cinematheque.fr, INA.fr, IMDB, El País, Mubi.*

Ver en Youtube en V.O.S.E.
Ver en V.O. en INA.fr.
Naranjas de Hiroshima

Obituaries

Francois Reichenbach, maker of documentaries

PARIS (AP)—Filmmaker Francois Reichenbach, a master of documentaries that painted celluloid portraits of musicians and convicts and revealed behind-the-scenes America, Mexico and France, died Tuesday. He was 71.

The production company Les Films du Prisme said Mr. Reichenbach died in the American Hospital in the Paris suburb of Neuilly, where he had undergone an operation. The hospital confirmed the death, but provided no details, and the nature of Mr. Reichenbach's illness was not immediately known.

"We are losing a remarkable man and a great director who provided the documentary genre with its letters of nobility," said Culture Minister Jack Lang.

Lang announced that Mr. Reichenbach's personal art collection of 3,500 works of Mexican folk art would be exhibited at the Museum of African, Oceanic and Amerindian Art in Marseille.

Mr. Reichenbach's 40-year career in films was crowned in 1970 with an Oscar for best feature-length documentary for his movie "Arthur Rubinstein, l'Amour de la Vie" (Love of Life).

He was honored several times at the Cannes Film Festival, including an award for his first feature-length movie "L'Amerique Insolite" (Eccentric America) in 1960.

Born July 3, 1921, in Paris, Mr. Reichenbach, who never married, initially satisfied his love for art and travel by working as an art dealer in the United States.

He gravitated to filmmaking in 1953, with such short films as "Impressions de New York" and "Au Pays de Porgy and Bess" (In the Land of Porgy and Bess), moving to feature films at the end of the decade.

With rare acuity, Mr. Reichenbach's camera produced a varied gallery of portraits, from musicians Rubinstein, Yehudi Menuhin and Herbert von Karajan to actor-director Orson Welles, Brigitte Bardot and French rock idol Johnny Hallyday.

He also probed America, from President John F. Kennedy's funeral in the made-for-TV "Visages de Novembre" (Faces of November) to "Marines."

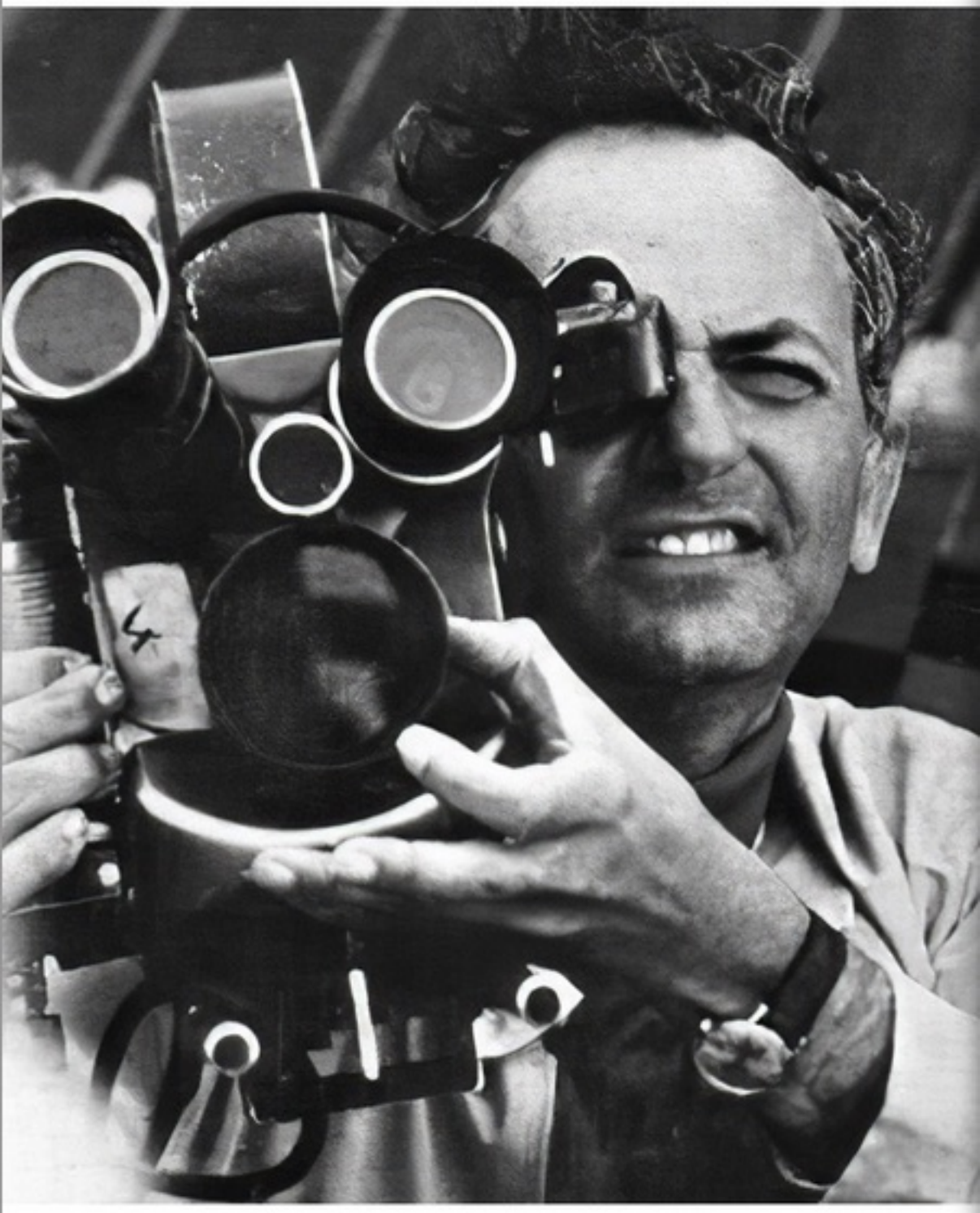
His "Sex O'Clock U.S.A." revealed hidden vices in the land of Puritanism.

Mr. Reichenbach's coldly clinical "Houston, Texas" (1981) follows the arrest, investigation and death sentence handed down to Charles Bass, convicted of killing a sheriff.

Bass, executed at age 29, accused Mr. Reichenbach at one point of betraying him. But the filmmaker contended his movie was "the toughest indictment of the death penalty ever put forth, because the man that we are seeing is like us. We learn to like him, and killing him becomes a sort of collective crime."

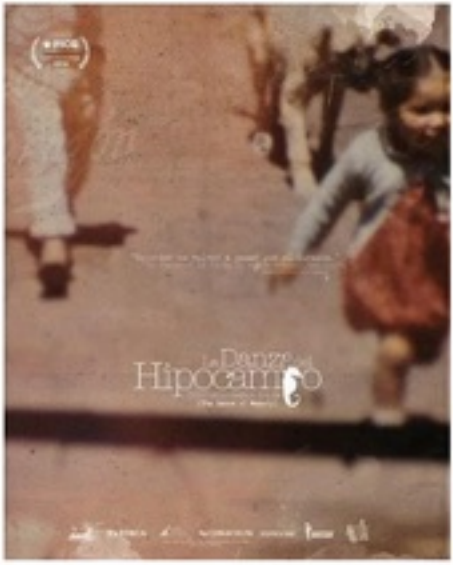
Mr. Reichenbach's special passion was Mexico, portrayed in the 1968 film "Mexico, Mexico" and in his last work, "Passion Mexicaine," which was shown in December on the new European cultural TV channel Arte.

There were no reports of survivors.



La danza del hipocampo

August 7, 2020



Título original: ***La danza del hipocampo***

Dirección: ***Gabriela Domínguez Ruvalcaba***
Guion: ***Gabriela Domínguez Ruvalcaba, Carlo Corea***
Música: ***Arcadio M. Lanz***
Sonido: Rafael Arcos
Fotografía: ***César Salgado, Alejandro Rivas***
Productora: ***Bosque Negro, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)***
País de producción: ***México***
Año: ***2014***
Duración: ***86 min.***

La danza del hipocampo es un largometraje documental de apropiación o también llamado de Found footage realizado a partir de material de archivo familiar en cine y video de la familia de la realizadora, Gabriela Domínguez Ruvalcaba (Chiapas, 1981).1 La película aborda el tema de la memoria y la creación de recuerdos con datos científicos pero desde la perspectiva personal de su creadora.

La danza del hipocampo», álbum familiar en Súper 8

por Santiago Padilla, publicado originalmente en Correcamara

La memoria y sus mecanismos son temas que han servido en el cine para elaborar historias sobre su función, su construcción, su utilidad y hasta su pérdida. En la película "La Danza del Hipocampo" (2014) la directora Gabriela Domínguez Ruvalcaba engloba estos aspectos en un ensayo cinematográfico que funciona también como mapa de su historia familiar pues, como señala al inicio de la cinta, se trata de una fascinación que parece ser la herencia de los suyos.

"Despertó de mi sangre. Despertó de mis neuronas...", indica como primeras líneas de una voz en off (la de la propia directora), que llevará el hilo narrativo del documental. Con fragmentos de películas caseras hechas en Betamax y Super 8 por su madre y su tío, inicia una reflexión que va desde lo particular (los recuerdos familiares) hacia lo general (el funcionamiento de la memoria).

Esa tendencia por documentar lo cotidiano, costumbre habitual en una actualidad que la facilita gracias a las cámaras digitales, se cultivó en el pasado de un modo menos frecuente, pero más parsimonioso. Por fortuna para una coleccionista de imágenes como lo es cualquier cineasta y, en este caso, la directora de la cinta,

su propia familia fue asidua al ritual de atesorar momentos. Domínguez se vale de esos registros visuales de fiestas familiares y paisajes del entorno de sus antepasados para construir la mayor parte de su largometraje, que complementa con aspectos de árboles o raíces grabadas bajo el agua, para remitir así a la forma de las neuronas que operan en el cerebro.

Se entretejen entonces dos líneas narrativas de una manera muy fina, apoyándose la una en la otra. Así, la voz en off explica que la memoria inmediata puede retener sólo siete elementos y que, por otra parte, la memoria a largo plazo se resguarda en los umbrales del hipocampo. A partir de esa revelación, Domínguez se pregunta cuáles serían los siete recuerdos fundamentales para la conformación de su propia historia.

Un aserradero, un columpio que pasa por encima de un río, los amores que ha conocido su cuerpo y la génesis del movimiento zapatista en Chiapas, son algunos de los pasajes que depara al espectador en su búsqueda de esos siete recuerdos esenciales.

Como ella misma lo advierte, la memoria suele tener algo de ficción y cambia según quien la evoca. Por ello no es de extrañar que su relato esté impregnado de una dulzura que a veces se desborda al volver sobre sus propias huellas.

La evocación de un pasado, que casi siempre se antoja mejor, suele traer emociones nostálgicas o incluso dolorosas. En "La Danza del Hipocampo" predomina una mirada tierna pero aguda sobre lo que fue, reforzada por palabras que en ocasiones van cargadas de miel y en otras presumen una curiosidad insaciable por el vínculo entre el cerebro y las emociones humanas, entre la ciencia y la poesía.

Como acompañamiento sonoro, la voz de la directora sólo tiene el sonido del material fílmico corriendo y las risas de los niños que se divierten al saberse filmados por una cámara.

¿A dónde se va lo que olvidamos? ¿Qué recuerdos cargamos con nosotros sin saberlo? ¿Qué sería de nuestra identidad en ausencia de esos recuerdos? Con un ritmo lento pero constante, esta película rinde homenaje a las fotografías y videos caseros, pues a través de un retrato volcado hacia el interior, invita a revalorar los archivos visuales como guardianes de momentos, historias y testimonios de vida.

Fuentes de información: Filmaffinity, El País, Festival de Cine de Morelia, FilminLatino, Tercer-avia, Correcamara.

Ver en Youtube a 720p subido por FICM.
Ver en FilminLatino (solo con IP de México).

Trailer oficial La Danza del Hipocampo from *BOSQUENEGRO* on *Vimeo.*

Naranjas de Hiroshima

11 20
1988

FICM Presenta en línea
Quédate en casa y ve lo mejor del cine mexicano

DISPONIBLE HASTA EL 9 DE AGOSTO

LA DANZA DEL HIPOCAMPO

Dir. Gabriela Ruvalcab

Los mecanismos de la memoria son misteriosos. Si pudiéramos elegir siete momentos que resumieran toda nuestra vida, ¿cuáles serían? En La danza del hipocampo la realizadora nos sumerge en un océano de películas familiares para encontrar las pistas que nos guíen en nuestra búsqueda. Un ensayo documental de poesía visual, donde la memoria se fragmenta para revelarnos los personajes y los lugares donde se encuentran los orígenes del recuerdo.

Un libro es un arma

Cooperativa de Cinema Alternatiu
1975

Un libro es un arma

August 10, 2020

Título original: ***Un libro es un arma***
Dirección: ***Cooperativa de Cinema Alternatiu***
Guion: ***Cooperativa de Cinema Alternatiu***
Fotografía: ***Cooperativa de Cinema Alternatiu***
Productora: ***Cooperativa de Cinema Alternatiu***
País de producción: ***España***
Año: ***1975***
Duración: ***20 min.***

La película es una denuncia de urgencia ante los ataques de grupos de extrema derecha contra librerías y centros culturales de izquierdas.

Un libro es un arma

Un libro es un arma, retomando la célebre cita de Ray Bradbury. La pieza, de 20 minutos de duración, fue realizada en 1975 por cineastas amateurs agrupados en torno a la Cooperativa de Cinema Alternatiu de Barcelona, la rama de producción de la distribuidora clandestina La Central del Curt. La película es una denuncia de urgencia ante los ataques de grupos de extrema derecha contra librerías y centros culturales de izquierdas. Manuel Vázquez Montalbán escribió un pequeño texto que fue distribuido en las proyecciones de la película y que reproducimos a continuación. ***1**

Los atentados ultras. En el juego de la represión legal y la represión ilegal

Manuel Vázquez Montalbán (1975) ***2**

La violencia "ultra" en la España actual no puede sorprender a nadie y mucho menos a los que hoy detentan un poder al fin y al cabo heredado como consecuencia de un importante acto "ultra": la guerra civil. La reaparición de los "ultras" con su violencia subterránea y nocturna es precisamente una consecuencia de que toman conciencia de las crisis de un sistema de poder heredado de la guerra. Los ultras ni siquiera pueden tolerar las flacas concesiones liberales hechas por el Régimen como consecuencia de la presión de la simple dinámica social y del complejo crecimiento pugnativo de las fuerzas más concienciadas del trabajo y de la cultura. Los ultras necesitan crear su justicia paralela a medida que captan el profundo rechazo que les devuelven no ya el conjunto de la sociedad, sino incluso aquellos sectores sociales que en su día les hicieron el juego.

Las primeras manifestaciones del renacimiento de la violencia ultra se dieron a mediados de la década de los años sesenta. Fueron en general atentados físicos a personalidades de la burguesía democrática que se habían situado fuera del régimen y trataban de incidir en la opinión pública mediante el más precario de los medios de comunicación las conferencias. Vas a recordar los nombres de Ruiz Jiménez y Jiménez de Parga, conferenciantes agredidos por grupos de choque embrionarios de los que luego serían llamados "Guerrilleros de Cristo Rey". Estos grupos actuaban con una impunidad total. Se sabía públicamente el nombre de sus cabezas visibles tanto en Barcelona (Royuela) como en Madrid (Sánchez Covisa).

Sin una respuesta contundente por parte del poder, que si disponía de dos brazos represores, el legal y el ilegal, la acción ultra fue in crescendo. Se produjeron agresiones contra líderes sindicales, contra sacerdotes ligados a la lucha por la democracia o por los más elementales derechos sociales, contra dirigentes estudiantiles. Las acciones ultras se ensañaron sobre todo contra manifestaciones culturales, evidenciando con su actitud la imposible relación entre cultura, sea al nivel que sea, y la parálisis histórica preconizada por el idearium ultra. En este odio cerril contra la cultura avalado por el pensamiento de tan ilustres mentores como el general Millán Astray ("¡Muera la inteligencia!") o Herman Goring ("Cuando oigo la palabra cultura, saco la pistola") los ultras llegan a la puerilidad de cebarse en una grotesca campaña contra Picasso que les pone en ridículo ante el mundo entero y privadas España al identificarse con uno de sus hijos, con uno de los creadores más portentosos de todos los tiempos.

Como consecuencia de la Ley de Prensa de 1966 llegó a las librerías españolas un aluvión de nuevos títulos que de la noche a la mañana trataban de acercar ligeramente la conciencia lectora española a los niveles europeos. A pesar de los filtros que de por sí llevaba la ley, a pesar de lo tensas que mantenía las riendas el Ministerio de Información y Turismo, los ultras consideraron que el demonio había penetrado en los escaparates de las librerías y comenzaron una campaña de terrorismo blanco que jamás fue reprimido. No es extraño que esta falta de represión les envalentonara y multiplicaran sus acciones, especialmente dirigidas contra librerías débiles, ya que una de las normas que los ultras siempre respetan es que no conviene asustar a los empresarios con mayúscula, no fuera el caso que en los momentos decisivos les volvieran la cara. Esta discriminación de eslabones débiles dentro del negocio de la librería les fue muy proclive durante unos cuantos años. Fue preciso que los atentados se convirtieran en una pesadilla, que las denuncias se hicieran públicas, que el conjunto del gremio de la librería se sintiera afectado, para que la condena de los atentados se hiciera desde las instituciones culturales y comerciales afectadas y finalmente incluso desde el propio poder. Nadie podrá quitarle a Ricardo de la Cierva el mérito de haber sido el primer hombre de la Administración que condenase pública y enérgicamente la agresión contra las librerías.

No es ocioso que se relacione la actitud anti ultra de Pío Cabanillas y Ricardo de la Cierva con su cese y dimisión. La conjura ultra es débil en cuanto a fuerzas de choque efectivas se refiere, pero es profunda y aún fuerte en los definitivos pasillos del poder, en esos pasillos, en ese poder real y final que se configura dentro de los estrechos límites del "bunker". El divorcio entre la España real y la del bunker se ha manifestado recientemente con el escándalo de la proyección de La prima Angélica, película que ajustaba las cuentas a la sentimentalidad y la moralidad de los vencedores de la guerra civil y cuyo éxito popular ha sido un referéndum, a pesar del clima de coacción que los atentados terroristas crearon en torno a las salas de proyección. El hecho de que parte del poder establecido presionase para que se proyectara la película y la otra parte para todo lo contrario, evidenció que el divorcio había llegado a la antecámara misma del bunker.

Es urgente hacer un inventario de las agresiones ultras. De su cantidad se desprende la crispación de unas fuerzas políticas acorraladas por el progreso de los tiempos. De su impunidad se desprende que han tenido, tienen y tendrán cómplices que juegan la doble carta de la represión legal y de la ilegal. Son las mismas complicidades que se pierden tras todo intento de frenar la irreversible marcha del conjunto de la sociedad española hacia la democracia. Los ultras han tratado de detener ese proceso levantando cortinas de fuego y ruido ante la palabra impresa o la imagen fílmica. Nunca han comprendido que los libros y las películas siempre van interrelacionados con la conciencia histórica de la sociedad. Y esa conciencia, dinámica, crítica, no hay quien la pare.

***Un libro es un arma* *3**

"No nos interesa, repito. Quemar la marquesina de un cine o una miserable librería es una estupidez. Esas cosas, si se hacen, hay que hacerlas de verdad, arrancar el mal de raíz. Una vez en el poder, nosotros organizaremos nuestro día del libro, quemando absolutamente toda la basura roja que anda suelta por ahí. Una gran pira como en la toma del poder de Hitler...
Mejor: todos los rojos y judíos en los pisos superiores del Colegio de Arquitectos de Barcelona y todos los libros de ideología marxista, en los de abajo. Se les prende fuego a todos los libros y todo solucionado..."
Voz en off de la película mientras lee una entrevista a unos jóvenes ultras, que se publicó en la prensa en 1974.

Esta película es un inventario de los atentados de la extrema derecha contra el campo de la cultura durante los últimos años del franquismo, a principios de los setenta. En ella se recogen los atentados al Taller Picasso, a la Librería Cinc

d'Ors, a Nova Terra, a Distribuciones del Enlace... En ella se entrevista, entre otros, a Joaquim Romaguera (de la Llibreria Viceversa), a la editora Beatriz de Moura y al escritor Alfonso Carlos Comín.

Este último explica que "vivimos en un país en el que la querella cultural es una materia de primera magnitud, en la que unos luchamos con las armas de la inteligencia y otros con las armas de la violencia, del fuego, de la bomba y del atentado... Es extraordinariamente significativo que estos atentados... se hayan empezado a producir justamente cuando el país salía de un desierto cultural, de una frustración que habíamos vivido durante décadas... Estos señores de Abajo la inteligencia... no son conscientes de que se está tocando el réquiem de los bárbaros, que esto se está acabando... La cultura no se entierra. La cultura la puedes incinerar pero no la puedes enterrar, es
decir, que en un momento u otro las cenizas de los libros son semillas que van a reproducirse ampliamente..."

En febrero de 1975, antes de la rodar la película, se elaboró un extenso dossier titulado "Atentados contra la cultura", en el que se reproducían los recortes de prensa relacionados con estos hechos desde noviembre de 1971. Mediante la venta de este dossier a circuitos clandestinos se obtuvo la financiación necesaria para realizar la película. El prólogo, que no iba firmado, era de Manuel Vázquez Montalbán, que acababa diciendo: "...Son las mismas complicidades que se advierten tras
todo intento de frenar la irreversible marcha del conjunto de la sociedad española hacia la democracia. Los ultras han tratado de detener ese proceso levantando cortinas de humo y ruido ante la palabra impresa o la imagen fílmica. Nunca han comprendido que los libros y las películas siempre van interrelacionados con la conciencia histórica de la sociedad. Y esa conciencia, dinámica,
crítica, no hay quién la pare."

"Dentro de las dificultades que este tipo de reportajes lleva consigo, los autores han rodado un documento vivo y real de cómo quedaron los lugares asaltados... Simplemente por habernos sido posible contemplar esta verdadera muestra de loque debe ser un cine alternativo, debemos dar nuestro
reconocimiento al colectivo que lo hizo posible..."

Santiago de Benito, Cinema 2002, n.º 8, octubre de 1975, p. 63.

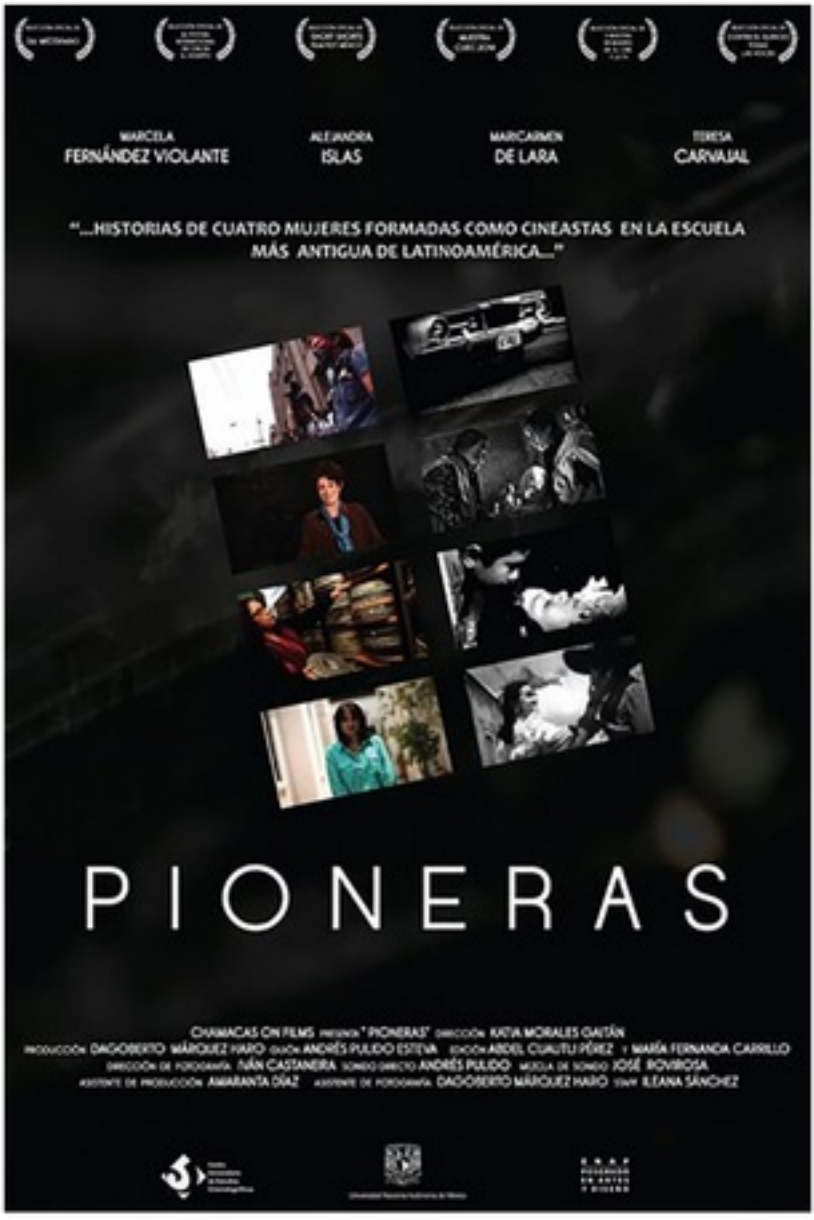
Fuentes de Información: ***2** *Europa Futuro Anterior* , ***1** *Filmaffinity*, ***3** Macba,

Un libro es un arma 1975 from *CGT Catalunya* on *Vimeo*.

Ver completo en Vimeo.
Ver completo y/o descargar en Archive.org
Naranjas de Hiroshima

Pioneras

August 21, 2020



Título original: ***Pioneras***
Dirección: ***Katia Morales***
Guión: ***Andrés Pulido***
Fotografía: ***Ivan Castaneira***
Edición: ***Maria Fernanda Carrillo, Abdel Cuauhtli***
Producción: ***Dagoberto Márquez, Amaranta Diaz***
Productora: ***Centro Universitario de Estudios***

Cinematográficos.
País de producción: ***México***
Año: ***2013***
Duración: ***14 min***
Cortometraje Documental sobre las primeras mujeres formadas como cineastas en la escuela de cine más antigua de Latinoamérica: El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. Algunas de ellas comparten sus testimonios sobre los desafíos y problemáticas que pasaron para lograr insertarse en la industria cinematográfica nacional.

Fuentes de información: *Katiamoralesgaitan.com*, *IMDB*.

Pioneras from *Katia Morales* on *Vimeo*.

Cuarentena (Exil und Rückkehr)

September 9, 2020

Título original: ***Cuarentena (Exil und Rückkehr)***
Dirección: ***Carlos Echeverría***
Guión: ***Osvaldo Bayer***
Música: **Pedro Menendez**
Fotografía: ***Heribert Kansy, Henning Stegmüller.***
Montaje: ***Fritz Baumann***
Intervienen: ***Osvaldo Bayer***
Año: ***1983***
País de producción: ***Alemania (RFA)***
Duración: ***85 min.***

"Después de esperar la oportunidad del retorno, la democracia argentina asoma como un antídoto para hacer renacer la esperanza de quienes se vieron obligados a abandonar su tierra. El regreso a la Argentina de Osvaldo Bayer, luego de sus años de exilio en Alemania."

El viaje del regreso *1

La experiencia de exilio y desexilio de Osvaldo Bayer retratada en Cuarentena, exilio y regreso —un título que es ya un programa de viaje–, se enmarca en el inicio de una etapa compleja designada como "transición democrática", nominación que es en sí misma metáfora espacial y de movimiento aglutinan-do las ideas de tránsito, traslación y transformación entre regímenes de experiencia. Tal como en el concepto de viaje aquí también aparecen las nociones de desplazamiento e interacción. Precisamente, cuestionando la certeza de un supuesto estado final a alcanzar que se cristaliza, el film dirigido por Carlos Echeverría da cuenta de cómo en el tiempo de la transición se sobreimprimen permanencias del pasado (continuidad) y diferencias con él (rupturas), revelando en qué formas, en tanto construcción social, la sociedad democrática va configurando la vida en común, la cultura, los modos de existencia colectiva y la reaparición del diálogo en la praxis política. En un sentido amplio, el film se hace testigo del viaje de regreso de la democracia, incluyendo el entusiasmo por y la dificultad de la configuración del consenso heterónomo para hacerse cargo del pasado, otorgando estabilidad institucional al presente.

Si la película da cuenta de un momento de revisión de lo acontecido y proyección del porvenir, es porque la transición democrática activó y legitimó un marco de relaciones de poder que

organizaron y regularon la producción de olvidos y recuerdos, es decir, puso en marcha determinada política de la memoria.En medio de la despolitización de la sociedad, la desocialización de la política y el repliegue ciudadano a la esfera privada (cuando el individuo se convirtió en la unidad social por excelencia), Cuarentena... expone la emergencia de nuevos actores sociales contestatarios —militantes de or-ganismos de DD.HH.–, escenarios de evocación polémica y escenarios de olvido regulado, en tanto formas colectivas de procesar conflictos que ligan de formas muy distintas pasado, presente y futuro.

Sin embargo hay que señalar que el film bebe de polémicas previas al viaje de retorno de Bayer y no sólo de la coyuntura histórica de las elecciones presidenciales. En el exterior, buena parte de los intelectuales podían sentirse identificados con las palabras de Héctor Schmucler, quien decía: "¿Cómo se implica nuestra subjetividad para pensar la Argentina de adentro, desde esta otra Argentina de fuera que constituimos? ¿Cómo evitar que marchen paralelamente, es decir, que nunca se toquen?".

Precisamente, durante la década del setenta y comienzos de los ochenta el exilio marcó no sólo el locus topográfico de ciertos testimonios de denuncia en campañas de solidaridad y defensa de los DD.HH., sino que fue motor y motivo teórico de reflexiones y debates en revistas como "Controversia" (1979-1981), que aglutinaba a un conjunto de exiliados argentinos en México y en la cual colaboró Osvaldo Bayer. En esa publicación aparecen varios núcleos problemáticos que serán claves para poder pensar, imaginar y proyectar lo que será la transición democrática desde una revisión crítica de las trayectorias militantes de la izquierda revolucionaria argentina.

A partir de la concreción del viaje de regreso a la Argentina y su memoria subjetiva, Bayer es protagonista de un retrato repleto de motivos elípticos que hace dialogar pasado y presente, exilio y desexilio, Berlín y Buenos Aires. En un marco de intimidad y complicidad especial entre cineasta, "personaje" y espectador, se despliega un flujo discursivo que combina la comunicación de la experiencia vivida y sus sentimientos a través de la voz off del historiador, y un relato que parcialmente responde a las formas del documental observacional. Cercano a la autobiografía, la "figura en el retrato" permite reflexionar sobre un fresco de problemas sociales, a la vez que expresa y da cuenta del compromiso personal con causas históricas. Los elementos biográficos, la inclusión de registros de la vida cotidiana privada y sus objetos, se enlazan con la serie sociocultural y sus materiales de archivo recuperados y re-interpretados, para configurar una lectura que, aunque singular, interpela a lo colectivo: el con-junto de los exiliados, y la sociedad toda que "hace volver" la democracia. La película no sólo es un documento del regreso, sino un discurso que legitima "el exilio de los argentinos" y su activismo internacional—"a pesar de los errores, las derrotas, los resignados" como advierte Bayer en el film–.Estudios recientes31 han señalado que el documental post 1983 estuvo mayormente vinculado a la idea de información que a la de interrogación, explicando el presente político en relación con los grandes procesos históricos desde cierto tono didáctico y normativo. De ahí que el uso de materiales de archivo fuera, en general, ilustrativo, sin formularle preguntas y utilizándolo como prueba indicial sobre cierta argumentación preexistente al film, implicando "un déficit epistémico".

La especialista Paola Margullis sostiene que en estos casos la innovación formal tendió a ser resignada en pos de fomentar un ideal de consenso. Pero también existiría otra serie de films que, sin difusión comercial, abordaron el pasado reciente y no un extenso período de tiempo desde perspectivas puntuales que "no intentan minimizar el conflicto sino que, por el contrario, abren toda una línea de preguntas, incertezas y denuncias en torno de los horrores vividos durante la última dictadura militar".

Cuarentena... integraría este segundo grupo, donde la tensión singular-colectivo carece de una solución totalizante y se escenifican distintos discursos y situaciones no intencionadas, en las que el espectador construye su propio sentido. El film es en un doble sentido reflexivo: "reflexivo por la tendencia a incorporar elementos

del lenguaje fílmico (narradores, guionistas, equipos técnicos) a la representación, y también por la apelación al juicio crítico del espectador, menos condicionado por la mera identificación sentimental o emotiva con los acontecimientos narrados". Además, en Cuarentena la apropiación de imágenes de películas precedentes, archivos televisivos y fotográficos, no se da en función de un uso transparente e ilustrativo sino que se convierte en "detonante de encuentro para la memoria"; mientras que la subjetividad de Bayer es el centro de gravitación del relato, rasgo que adelanta la "batería discursiva del documental en primera persona".

La película muestra el retorno a un espacio arrasado a través del recorrido delincuente, in situ, sobre una geografía afectiva y mnémica bifronte: el cuerpo de Bayer está afectado, o en resonancia con dos geografías urbanas trastocadas a las que su andar resignifica, historiza, poniendo en relación otros espacios y otros tiempos. En ese itinerario por las ciudades de Buenos Aires y Berlín se materializan distintas dinámicas de elaboración situada del exilio y el desexilio, que van desde la observación y la remembranza, al activismo. Todo se orienta hacia un trabajo y narrativa mnémico-espacial que facilite la continuidad de su identidad subjetiva aún a sabiendas que ya está fracturada y desarticulada de una improbable representación colectiva: se trata de un trabajo imposible, y por ello justo. De ahí el permanente ir y venir del relato (fílmico) y la narración (en off) "entre ciudades", cuestionando el espacio nacional uniforme y el tiempo lineal cronológico, remarcando la dislocación, el defasaje de espacios y temporalidades, donde pasado y presente coexisten, sin completitud de uno sobre otro.

Por eso para describir la dinámica que configura al exiliado que se desexilia, el relato subraya sus dos polos constituyentes: las dos ciudades tienen un tratamiento cromático que permite distinguir (y a la vez reunir) el pasado reciente del presente, el exilio del desexilio, sin que ello equivalga a una mirada edulcorada del regreso. Muy por el contrario: tanto el relato como la narración off (a veces poética a veces periodística) son cautas, prudentes, frente a la dominante tónica triunfalista.El tratamiento de los temas de la película es bifronte, en correspondencia con cada "orilla" espacio-temporal constituyente del desterrado. Si el relato fílmico adquiere esa forma no es sino porque el protagonista, delincuente, cuenta con una doble afiliación cultural: su pertenencia idiomática (español y alemán) y el vaivén cronotópico remarca un tipo de subjetividad no dialéctica, sin síntesis conciliatoria alguna cuyo "(...) desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado".

Frente a un contexto opresivo donde la supresión de la disidencia se realizó material y simbólicamente mediante muerte, desapariciones y un discurso que impuso la abrumadora presencia del "nosotros" autolegitimado del poder militar, la voz en primera persona de Bayer que en off hilvana toda la película, es disrupción enunciativa, balbuceo del por-venir democrático: una forma de reelaboración de espacios sociales, territoriales y culturales que los demarca de la expresión oficial. La autoinstitución de la Junta Militar Argentina como fuerza protectora del interés general y garante del (des)orden o, "esta no demasiado discreta manipulación de un modelo discursivo fue utilizada para controlar la proliferación de sujetos hablantes dentro del Estado, normalizando las

expresiones públicas en un intento de volver pasivos a los sujetos (...)". En tensión con esta "pasividad" impuesta, devolver al centro del discurso a los cuerpos a través de la voz y el caminar en el audiovisual permitiría "dejarlos hablar" de su propia opresión, exponiendo las marcas del régimen hacia la reconfiguración de su identidad como voz disidente-delincuente: es la restitución de la diferencia enunciativa, la recuperación de las voces en sordina.

La enunciación del film se sitúa en el linde que media lo público y lo privado, a partir de una mirada-voz que, a distancia, elabora el sentido a partir de capas superpuestas, a la manera de un palimpsesto. Inicialmente, la cámara acompaña y se pliega al recorrido de Bayer, y luego se independiza, plantea un tipo de reflexión expectante, necesaria para un presente histórico convulso, dramático y abigarrado: se constituye como una mirada que pivotea entre la resistencia (al terror) y la esperanza (por la fiesta democrática que llega). El retorno del film sobre sí mismo se da a la par del retorno físico de Bayer, y el socio simbólico de la democracia: un triple volver a mirarse, re-enlazando temporalidades y espacialidades. Precisamente, los fragmentos insertos de la película La patagonia rebelde (Héctor Olivera, 1974) o los archivos televisivos recuperados —tanto de programas alemanes de discusión política y debate, como de documentos militares difundidos en cadena nacional–, sufren un cambio de dimensión, un énfasis que permite la comprensión del curso del tiempo y subraya su ser construcción social. En ese vaivén observacional y reflexivo del relato, tanto sobre su protagonista como de sus materiales visuales, se construye un punto de vista liminal, de entrevistas, portador de incertezas, que asume el sesgo y la complejidad de la revisión del pasado y la re-construcción de sus múltiples sentidos siempre en función de un presente contradictorio "(...) que no suponía sólo un limpio y directo corte entre responsables y víctimas (...) sino que exigía adivinar fisuras más profundas y anteriores en la sociedad argentina, volver visibles zonas más fluidas o relegadas, lo cual implica rearmar el mundo vivido y conectarlo, por un lado, con el pasado, por el otro, con la esfera pública y la dimensión intelectual y moral".

Perteneciente al campo de los documentales de la memoria, este film del retorno comienza reproduciendo un fragmento del "Informe final de la Junta Militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo" difundido el 28 de abril de 1983, que buscaba clausurar el debate por los reclamos de DD. HH. legitimando el aparato represivo (precisamente el segmento reproducido explicita la consideración de muertos, a todos los desaparecidos). El propósito de incluir inicialmente este intertexto puede ser la delimitación del discurso contra el cual la

película se construye, en tanto busca ser respuesta simbólica y política a esa pretendida autoamnistía, así como también denunciar el uso político (y encubridor) de los medios de comunicación. La forma de impugnación elegida es documentar—y legitimar– el viaje de regreso de Bayer para cuya concreción se hace necesario comprender los motivos del desarraigo y la experiencia exiliar en Europa. Si el enlace entre lo privado y lo público, el exilio y el desexilio, el pasado y el presente fué la inquebrantable tarea política y vital del historiador en su destierro, a través de la recurrencia de imágenes del escritorio y la máquina de escribir —lugar de resistencia e insistencia intelectual– el relato condensa la praxis y personalidad de Osvaldo Bayer (los motivos de su exilio, la práctica laboral e intelectual durante el mismo, y la proyección en el desexilio convergen allí). Hacia el final del film el protagonista dirá sobre sí: "Informarse como antídoto del olvido, contra la resignación. Informarse para informar a otros. Escribir en un estilo polémico para provocar la discusión y estar alerta".

Dado que el viaje es la oportunidad de reinventar el tiempo, rehabilitando el pasado desde una perspectiva diferente, hallando similitudes o contrapuntos con el presente, será frecuente que el relato establezca paralelismos visuales y simbólicos entre los discursos y prácticas políticas de los años '20 —correspondientes al anarcosindicalismo–, los '70 —la represión sufrida y encarnada en los desaparecidos y torturados– y '80 —de organizaciones de DD.HH–. De este modo Echeverría puede poner en relación la manipulación de la información y la censura de ayer —insertando escenas del film de Olivera donde se ven afiches que prohiben cualquier reunión política–, y de hoy —incluyendo una polémica protagonizada por Bayer en la TV alemana donde se discute la ilegitimidad de una supuesta "unión" de los argentinos debido a la guerra de Malvinas—. En otra secuencia este procedimiento se repite: mientras un militante santiagueño cuenta en Berlín su experiencia de tortura en la cárcel, el relato escenifica el castigo y la condena a muerte con imágenes del film de Olivera, enlazando a los desaparecidos de ayer (fusilados y quemados en la Patagonia), con los del presente (en las cárceles clandestinas).

Cuando Bayer emprende "la vuelta", como preámbulo a su llegada al aeropuerto argentino el relato pone en relación otro tiempo y otro espacio de control militar: las listas negras del nazismo. Los planes sistemáticos de exterminio, la quema de libros (sea en Berlín o en Córdoba), la persecución ideológica de ayer y de hoy son homologados bajo la misma órbita de violencia e intolerancia. La tensa espera en la aduana, y el trámite "sin inconvenientes" desorientan a Bayer que, una vez en camino a la ciudad, trata de encontrar referencias espaciales conocidas preguntando al taxista que lo lleva: "¿Cambió mucho todo esto?". Si en un primer momento, la voz off del protagonista homologará los recorridos hacia y desde el aeropuerto, rápidamente aparecerán las pérdidas, las ausencias.

Bayer recorre la ciudad en trayectorias improvisadas desde una posición de espectador ambulante y suspicaz. Un extranjero en plena patria que no podrá votar, pero seguirá de cerca el devenir político de esos días previos a las elecciones explorando las calles en efervescencia: un espacio público que había sido vedado y ahora se "descongelaba". No es casual, como decíamos más arriba, que el intertexto principal con el que discuta la película sea el "Informe final..." donde durante casi 40 minutos se insiste en representar

el espacio público entre 1973-1979 como un lugar desordenado, fracturado, penetrado por la agresión terrorista a través de bombas, destrucción física y violencia. En suma, un espacio en guerra, "sucio", desarticulado socialmente: "(...) en el Documento final las imágenes apelan a una memoria visual del espectador, no a un recuerdo concreto de acontecimientos concretos, sino a una memoria de la violencia como hecho global".

Como respuesta a esas imágenes, Cuarentena... se encarga de mostrar una ciudad que impugna esa supuesta paz reestablecida a través de la enunciación delincuente del caminar-visual de Bayer, un exiliado desexiliándose que historiza y politiza espacios y formas de grupalidad: si la así llamada "comunidad nacional" en el "Informe..." es representada sin organización política en tanto aglomeración anónima, urbana y de clase media; el relato fílmico repondrá una imagen activa, organizada, festiva y plural de las masas movilizadas. Pero también, y no es menor, la banda de sonido subrayará la potencia desbordante de distintos sectores sociales que recorren la ciudad, se apropian de sus espacios y los habitan con graffitis, pintadas y afiches, manifestaciones, mitines callejeros, campañas en la vía pública, etc. Las voces, sonoridades y discursos diversos que se superponen caóticamente exhibiendo la presencia de la diferencia, evidencian la dificultad e incluso incapacidad del diálogo y el trabajo conjunto.52 Cuando el escritor "vuelve al barrio", a su casa materna, el film se encarga de subrayar que allí también la reconstrucción de lazos, experiencias, temporalidades y espacialidades se desarrolla con dificultad, en la simultánea conciencia de los cambios producidos en el entorno (físico, socio-cultural y humano) y en el propio exiliado, bajo una resignificación comparada.

(Leer artículo completo)

Extracto de una entrevista a Carlos Echevarria en relación a "Curentena" por Carolina Bartalini. ***2**

¿Cómo fue el origen de Cuarentena...?

La película empezó cuando yo estaba en segundo año de la Escuela de Cine en Múnich y me dieron unas seis u ocho latas de películas en blanco y negro. Yo tenía que hacer algo con eso, una primera película de práctica, podía ser un documental, una ficción o lo que sea. Después se dio una serie de casualidades, hubo un productor –que no era productor sino que se lanzó a ser productor en ese momento–y preparó una gira por distintos canales de Alemania, al poco tiempo que yo volvía de Berlín a Múnich, y me pidió si yo tenía algo. Él estaba juntando cosas de distintos cineastas, estaba buscando material para ofrecer. Se llevó una caja con unos diez proyectos, yo alcancé a darle un manuscrito. No habían pasado ni veinticuatro horas y me llamó de la ciudad donde está el segundo canal alemán y me dijo que lo único que les había interesado de todo lo que él tenía era lo mío y que, por favor, viajara para allá con una torta con todo el material blanco y negro. Entonces, yo fui para allá con parte de ese material y con los textos que pensaba incluir, algunos, y ahí tuvimos una charla común tipo que tenía mucho poder en el canal y estaba interesado en ver qué se podía hacer. Yo le dije que la idea de la película –hasta ese momento la idea era una utopía– es que Osvaldo Bayer quiere volver a la Argentina antes de que termine la dictadura. Entonces lo que tendríamos que conseguir es volver antes con él y hacer una parte allá. Esto rompía un poco con la forma de trabajar de ellos que es que preproducen dos años antes, y esto era a tres meses.Sin embargo, pasó un mes y llegó la decisión de que sí, que apoyaban,que ponían la plata. Así que le dije a Osvaldo Bayer que "se iba a cumplir su sueño", ahí pareció que no era tanto un sueño, pero bueno, no le quedó otra que subirse al avión. Era riesgoso. La familia se enojó mucho conmigo porque lo ponía en riesgo también.

Es decir, que la financiación de la película posibilitó el viaje de Bayer de regreso del exilio...

Y sí. Yo no sé cuándo él hubiera venido. En algún momento hubiera venido, supongo. Igualmente, no se instaló acá hasta fines de los 80

o principios de los 90.

¿Cómo fue ese viaje?

Volvimos juntos, lo filmé yo en el avión y en una parte aparezco también sentado al lado de él, en una imagen (estoy muy cambiado). Así que el viaje sirvió para terminar la película (la primera parte la había hecho en Berlín). En la película se ve cuando Bayer hace la cola para pasar el pasaporte, es el momento de mayor tensión que él muestra, porque era una cuestión real. Para poder hacer eso yo pasé gran parte de la noche –porque no podía dormir–en la cabina, charlando con los pilotos, entonces terminamos arreglando que ellos me dejaban salir a mí con los equipos con la primera clase, que tiene una puerta aparte y que me aguantaban diez o quince minutos hasta que pasara mi pasaporte, y el equipo también, y nos plantáramos con la cámara y después largaban a los pasajeros. Por eso se pudo filmar esa escena.

¿Cómoconociste a Osvaldo Bayer?

Yo había vuelto a la Argentina un tiempo antes, en agosto del 82, para hacer el rodaje de los chicos entrenados por la Gendarmería, la Gendarmería infantil, y ese corto fue el que me abrió las puertas a Osvaldo. Lo había conocido antes un poco por casualidad, pero cuando él quiso saber de dónde había salido yo, le mandé el video ese. Eso me dijo en ese momento la hija, que le había impactado. Nos conocimos mandándonos tarjetas postales, y después, yo justo hice un trabajo para la Televisión del Oeste de Alemania y tuve que ir hasta allá para editarlo, y él había sido invitado a uno de los programas, que después aparece en la película también, así que nos saludamos por primera vez en un pasillo del canal. Es el programa en el que está con el subsecretario de Relaciones Exteriores.

Fuentes de información: ***1** *Extracto del artículo "Cuarentena, exilio y regreso: Viaje, memoria y transición medocrática en el cine documental argentino" por María Gabriela Aimaretti (Universidad de Buenos Aires), Dossiers "Cine y política",* ***2** *Entrevista a Carlos Echevarria en relación a "Curentena" por Carolina Bartalini, publicada en Revista Cine Documental*

Agradecimientos a Luis Zurc por mostrarnos este documental.

Ver completo en Youtube subido por el FAB FestivalAudiovisualBariloche

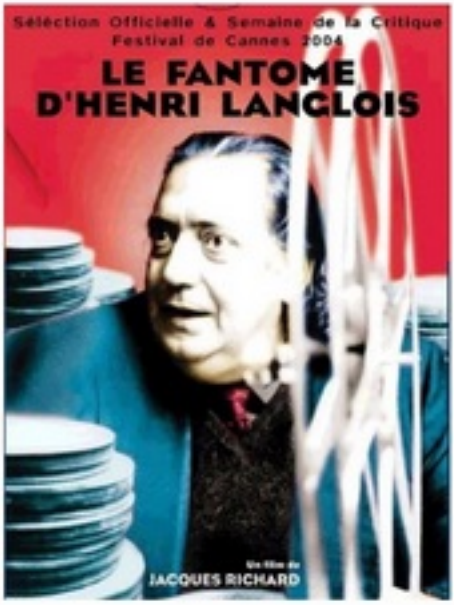
Naranjas de Hiroshima

Le Fantôme d'Henri Langlois - le secret perdu

October 27, 2020

Título original:***Le Fantôme d'Henri Langlois : le secret perdu***
(El fantasma de Henri Langlois : el secreto perdido)
Dirección: ***Jacques Richard***
Producción: ***Jacques Richard***
Guión: Jacques Richard
Fotografía: ***Jérôme Blumberg, Jacques Richard***
Música: ***Nicolas Baby, Liam Farrell***
Montaje: ***Fabrice Radenac***
Intervienen:***Henri Langlois, Francois Truffaut, Henri Alekan, Catherine Allégret, Jo Amorin, Jean-Michel Arnold, Christian Auboire, François Barat, Raphaël Bassan, Jean-Paul Belmondo, Claude Berri , Bernard Boursicot, Marie-Charlotte Bridant, Freddy Buache, Raymonde Carasco, Pierre Cardin, Marcel Carné, Jean-Luc Godard, Gene Kelly, Agnès Varda***
Productoras: ***Cinémathèque française, Centre national de la Cinématographie, France 5, Les Films Elémentaires, Institut national de l'audiovisuel***
País de producción: ***Francia***
Año: ***2004***
Duración: ***52 min.***

Especial Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, 27 de octubre



#AudiovisualHeritageDay #AudiovisualHeritage
#MemoryOfTheWorld

"El cine le debe mucho a Henri Langlois, quien ha dedicado toda su carrera a preservar y compartir su herencia. En 1936 funda la Cinémathèque française con la misión de transmitir obras a las generaciones futuras. Lo logró a pesar de los numerosos obstáculos que se le presentaron. Retrato de Langlois y su peligrosa empresa."

"Anécdotas, chismes, noticias, incluso secretos vergonzosos sobre "Le Fantôme d'Henri Langlois" y su rodaje."

Ave Langlois *I

El cineasta explica que, sin ser hagiográfico, quiso rehabilitar a Henri Langlois. La película también se subtitula Gloria a quien existe el escándalo. "No borré las fallas ni las rarezas de Langlois, al contrario, era parte del hombre. Con él, las fallas contribuyeron a los éxitos", subraya Jacques Richard. "Me encontré con la resistencia de quienes no querían ver reaparecer el fantasma de Henri Langlois, porque seguía siendo, más allá de los años, la mala conciencia del cine francés. Henri Langlois fue el defensor de lo que él '' llamó a los 'malos estudiantes', los que dicen 'no' al sistema, y quieren avanzar las formas del Séptimo arte (...) era un visionario, un 'director con talento de arquitecto', al que nunca hemos dado los medios necesarios para salvar lo que, hoy, distingue a Francia en el panorama cinematográfico mundial: la filmoteca más importante del mundo ".

El realizador

Autor de varios largometrajes de ficción, entre ellos Ave Maria (1984) y Cent francs amour (1985), Jacques Richard también ha firmado una decena de cortometrajes, entre los que destaca, en 1991, Monumental Langlois, ya dedicado al mítico mecenas de la Cinemateca.

Henri Langlois y la Cinémathèque

En 1936, Henri Langlois fue, junto a Georges Franju, Jean Mitry y Paul-Auguste Harlé, uno de los fundadores de la Cinémathèque Française, un establecimiento destinado a conservar y restaurar películas. Apasionado cinéfilo, Langlois es el carismático anfitrión de esta institución. En febrero de 1968, el Ministerio de Cultura decidió no renovar el contrato de André Malraux, considerado un mal gestor, lo que despertó fuertes protestas de muchas personalidades del cine, en primer lugar los dirigentes de la Nouvelle vague, de Truffaut a Godard, habituales de la Cinémathèque. Para muchos, este movimiento de revuelta anuncia los acontecimientos de mayo. Mantenido en su cargo, Langlois creó en 1972 el primer museo de cine del mundo. Un Oscar honorífico y un César pronto fueron otorgados a Langlois por su trabajo a favor del séptimo arte. Murió en 1977.

Una película en dos partes

La película se divide en dos partes: la primera, de 1 hora y 45 minutos, se extiende desde la creación de la Cinémathèque hasta el advenimiento de la Nueva Ola: trata en particular del rescate de películas durante la Ocupación. , trabajos de conservación y diversas controversias. La segunda parte (1h47) se abre con el célebre "El asunto Langlois", que estalló poco antes de mayo del 68, y arroja luz sobre diferentes facetas de la personalidad del director de la Cinemateca, hasta su muerte en 1976.

Un proyecto difícil de configurar

Jacques Richard confía que "El fantasma de Henri Langlois no fue una película fácil de editar". De hecho, fue difícil compartir con los financistas del cine un proyecto que tenía muy claro en mi mente, pero terriblemente virtual en el papel. ", explica." El rodaje se llevó a cabo durante seis años, y la postproducción durante más de un año (...) Al producir yo mismo esta película, pude mantener la dirección artística de operaciones. Mi película tiene una duración de 3 horas y 30 minutos, nadie me hubiera acompañado en esta extraordinaria duración, sin embargo, hoy en día saludado en festivales de todo el mundo ".

Madeleine Malthête-Méliès
petite fille de Georges Méliès
ina.fr

Courcelles : bureaux de la Cinémathèque
ina.fr

ina.fr

ina.fr

François Truffaut
ina.fr

CITIZEN
ANGLOIS
EDGARDO COZARINSKY

Además hay una tercera versión para televisión, que dura solo 52 minutos, y que es la que esta disponible online, emitida originalmente en la televisión francesa y *disponible en los archivos de Ina.fr*

Fuentes de información: ***I** Reseña en Allocine, Ina.fr , FilmAffinity, IMDB.*

Ver en Youtube (Activar subtítulos y traducción automática al idioma deseado)

Extras

Le métro - Georges Franju & Henri Langlois (1934)

Ver en Youtube.

Henri Langlois à propos des missions de la Cinémathèque - Jean Guillon (1961)

Ver en Youtube (Activar subtítulos y traducción automática al idioma deseado)

Henri Langlois interviewé par Pierre Dumayet (1969)

Ver en Youtube (Activar subtítulos y traducción automática al idioma deseado)

L'Affaire Henri Langlois (1968)

Ver en Youtube (Activar subtítulos y traducción automática al idioma deseado)

Claude Chabrol et Henri Langlois à propos de Jean Luc Godard (1969)

Ver en Youtube (Activar subtítulos y traducción automática al idioma deseado)

Henri Langlois' Honorary Award: 1974 Oscars (1974)

Ver en Youtube (Activar subtítulos y traducción automática al idioma deseado)

Henri Langlois présente Dziga Vertov (1975)

Ver en Ina.fr en V.O. sin subtítulos.

También puedes ver en Naranjas de Hiroshima "Citizen Langlois".

Naranjas de Hiroshima

elección de Harold Washington en 1983como el primer alcalde afroamericano de Chicago . Consta de ocho episodios, que se emitieron el 15 de enero de 1990 y finalizaron el 5 de marzo de 1990, y se puso a disposición de los educadores en cinta VHS. Las 14 horas fueron relanzadas en DVD en 2006 por PBS.

La película se originó como dos proyectos secuenciales. La primera parte, de seis horas de duración, se mostró en PBS a principios de 1987 como Eyes on the Prize: America's Civil Rights Years 1954-1965 . En 1990 se transmitieron ocho horas más como Ojos en el premio II: Estados Unidos en la encrucijada racial 1965-1985 .

En 1992, el documental fue lanzado en video casero. A mediados de la década de 1990, tanto las retransmisiones como la distribución de videos domésticos se detuvieron durante varios años debido a la expiración de los derechos y licencias de metraje de archivo protegido por derechos de autor, fotografías y música utilizadas en la serie y tasas cada vez más altas impuestas por los titulares de los derechos de autor. Las subvenciones de la Fundación Ford y la Fundación Gilder permitieron a Blackside y al equipo de autorización de derechos renovar los derechos en 2005. Mientras que el regreso de Eyes on the Prizepara la televisión pública y el mercado educativo involucraron las contribuciones de muchas personas dedicadas, cuatro personas en particular fueron responsables de la larga y complicada renovación de derechos y el relanzamiento de la serie: Sandra Forman, Asesora Legal y Directora de Proyectos; Cynthia Meagher Kuhn, archivista y coordinadora de derechos; Rena Kosersky, supervisora de música; y Judi Hampton, presidenta de Blackside y hermana de Henry Hampton. Ninguno de los materiales de archivo del documental de catorce horas fue eliminado o alterado de ninguna manera. PBS retransmitió las primeras seis horas en American Experience en tres lunes consecutivos en octubre de 2006, [3] y retransmitió las segundas ocho horas en febrero de 2008. [4] Después de un intervalo de casi ocho años, Eyes on the Prize se retransmitió en World Channel catorce domingos consecutivos a partir del 17 de enero de 2016.

PBS reeditó una versión educativa de la serie en el otoño de 2006, poniéndola a disposición en DVD por primera vez. Ahora está disponible para instituciones educativas y bibliotecas de PBS en siete DVD o siete cintas VHS. En marzo de 2010 se publicó una versión para el consumidor de la primera parte (1954-1965).

Los problemas de licencias de 1993 a 2006 generaron lo que se llamó Eyes on the Screen , un esfuerzo por difundir la serie mediante redes de intercambio de archivos sin tener en cuenta las restricciones de derechos de autor.

Henry Hampton

Henry Hampton editando con una Steenbeck. Fotografía: Boston Globe

Henry Eugene Hampton Jr. (8 de enero de 1940 - 22 de noviembre de 1998) fue un cineasta estadounidense . Era hijo del cirujano Henry Hampton Sr. y Julia Veva Hampton. Henry se crió en Laclede Station Rd. en Richmond Heights, Mo, un suburbio adyacente al extremo occidental de la ciudad de St. Louis. Henry vivía en el extremo este de una comunidad de clase trabajadora totalmente negra. Nacido en Richmond Heights, Missouri, Hampton se mudaría más tarde a Boston.- a una gran propiedad en 88 Lambert Avenue en Roxbury, donde fundó su compañía de producción de películas Blackside, Inc., en 1968. Se convirtió en una de las compañías de producción de películas no teatrales de propiedad minoritaria más grandes de los Estados Unidos a mediados de la década de 1970 y hasta su muerte a fines de la década de 1990.

Hampton y su compañía produjeron más de 80 programas, incluidos documentales , anuncios de televisión y otras producciones de medios.En 1965, mientras trabajaba para la iglesia unitaria como director de información, Hampton fue a Selma, Alabama , para participar en la Marcha Selma . El evento cambió su vida cuando reconoció el poder de los medios y la televisión y comenzó a conceptualizar una película que documentara el Movimiento de Derechos Civiles . Tres años más tarde, en 1968, fundó Blackside, Inc., que ofrecía "experiencia especial en el

diseño y producción de productos cinematográficos y audiovisuales destinados a audiencias minoritarias". El negocio principal de Blackside entre 1968 y 1979 fue la producción de películas, anuncios de televisión y radio, programación de televisión y paquetes educativos audiovisuales. Blackside también produjo anuncios de servicio público y materiales de capacitación basados en películas para clientes gubernamentales y comerciales.

Hampton se comprometió con la justicia social con producciones posteriores, entre ellas Eyes on the Prize : America's Civil Rights Years (1954-1965) ; y Ojos en el premio II: Estados Unidos en la encrucijada racial de 1965 a mediados de la década de 1980 ; La Gran Depresión (1993); Malcolm X: Hazlo sencillo (1994); Guerra de Estados Unidos contra la pobreza (1995); Breakthrough: The Changing Face of Science in America (1997); Haré de mí un mundo: un siglo de artes afroamericanas (1999); Esperanzas en el horizonte: África en la década de 1990 (2001); Hasta aquí por fe: viajes espirituales afroamericanos (2003).

El archivo de películas de Hampton está en manos del Archivo de Cine y Medios de la Universidad de Washington en St. Louis, Missouri. Además de las películas de Hampton, la colección contiene todos los elementos que se incluyeron en el proceso de producción, como entrevistas, material de archivo, fotografías, investigación, notas del productor, guiones y documentos personales de Hampton.

Fuentes de información: FilmAffinity, Wikipedia, IMDB, PBS.

Lista de capítulos y temporadas:

Temporada 01: America's Civil Rights Years 1954–1965

Capítulo 01: ***"Awakenings (1954–1956)***

Los actos individuales de valentía inspiran a los sureños negros a luchar por sus derechos: Mose Wright testifica contra los hombres blancos que asesinaron al joven Emmett Till, y Rosa Parks se niega a ceder su asiento de autobús a un hombre blanco en Montgomery, Alabama.

Capítulo 02: ***"Fighting Back (1957–1962)"***

Los leales a los derechos de los estados y las autoridades federales chocan en la batalla de 1957 para integrar la Escuela Secundaria Central de Little Rock, y nuevamente en el desafío de 1962 de James Meredith a la segregación en la Universidad de Mississippi. En ambas ocasiones, un gobernador del sur se enfrenta a un presidente de los Estados Unidos, estalla la violencia y se lleva a cabo la integración.

Capítulo 03: ***"Ain't Scared of Your Jails (1960–1961)"***

Los estudiantes universitarios negros asumen un papel de liderazgo en el movimiento de derechos civiles a medida que las sentadas en el mostrador del almuerzo se extienden por todo el sur. Los "Freedom Riders" también intentan eliminar la segregación de los autobuses interestatales, pero son brutalmente atacados mientras viajan.

Capítulo 04: ***"No Easy Walk (1961–1963)"***

El movimiento por los derechos civiles descubre el poder de las manifestaciones masivas cuando el reverendo Martin Luther King, Jr. emerge como su líder más visible. Algunas demostraciones tienen éxito; otros fallan. Pero la marcha triunfal en Washington, D.C., bajo el liderazgo de King, muestra un creciente apoyo nacional a los derechos civiles. El presidente

Capítulo 05: ***"Mississippi: Is This America? (1962–1964)"***

El movimiento de base por los derechos civiles de Mississippi se convierte en una preocupación estadounidense cuando los estudiantes universitarios viajan al sur para ayudar a registrar votantes negros y tres activistas son asesinados. El Partido Demócrata por la Libertad de Mississippi desafía a la delegación regular de Mississippi en la Convención Demócrata en Atlantic City.

Capítulo 06: ***"Bridge to Freedom (1965)"***

Una década de lecciones se aplica en la marcha culminante y sangrienta de Selma a Montgomery, Alabama. Se obtiene una gran victoria cuando se aprueba el proyecto de ley federal sobre derechos electorales, pero los líderes de derechos civiles saben que tienen nuevos desafíos por delante.

Temporada 02: America at the Racial Crossroads 1965–1985

Capítulo 07: ***"The Time Has Come (1964–66)"***

Después de una década pidiendo justicia, se escucha un nuevo sonido en el movimiento por los derechos civiles: el insistente llamado al poder. Malcolm X lleva un nacionalismo elocuente a las calles urbanas mientras escucha una generación más joven de líderes negros. En el sur, Stokely Carmichael y el Comité Coordinador Estudiantil No Violento (SNCC) pasan de "Freedom Now!" a "Black Power!" a medida que cambia el tejido del movimiento tradicional.

Capítulo 08: ***"Two Societies (1965–68)"***

Martin Luther King, Jr. y la Conferencia de Liderazgo Cristiano del Sur (SCLC) vienen al norte para ayudar a los líderes de derechos civiles de Chicago en su lucha no violenta contra la vivienda segregada. Sus esfuerzos los enfrentan al poderoso alcalde de Chicago, Richard Daley. Cuando una serie de marchas a través de barrios de blancos genera violencia, King y Daley negocian con resultados mixtos. En Detroit, una redada policial en un barrio negro provoca un levantamiento urbano que dura cinco días y deja 43 muertos. La Comisión Kerner concluye que Estados Unidos se está convirtiendo en "dos sociedades, una negra y otra blanca, separadas y desiguales". El presidente Lyndon Johnson, quien nombró la comisión, ignora el informe.

Capítulo 09: ***"Power! (1966–68)"***

El llamado al poder negro toma varias formas en las comunidades de la América negra. En Cleveland, Carl Stokes gana las elecciones como el primer alcalde negro de una importante ciudad estadounidense. El Partido Pantera Negra, armado con libros de leyes, programas de desayuno y armas, nace en Oakland. Las prácticas de enseñanza deficientes incitan a los padres a obtener el control educativo de un distrito escolar de Brooklyn, pero luego los llevan a un enfrentamiento con el sindicato de maestros de la ciudad de Nueva York.

Capítulo 10: ***"The Promised Land (1967–68)"***

Martin Luther King abre nuevos caminos para él y el movimiento de derechos civiles que se fragmenta rápidamente. Un año antes de su muerte, se opone públicamente a la guerra de Vietnam. Su Conferencia de Liderazgo Cristiano del Sur (SCLC) se embarca en una ambiciosa Campaña para los Pobres. En medio de la organización política, King se desvía para apoyar a los trabajadores sanitarios en huelga en Memphis, donde es asesinado. La muerte de King y el fracaso de su campaña final marcan el final de una importante corriente del movimiento.

Capítulo 11: ***"Ain't Gonna Shuffle No More (1964–72)"***

Un llamado al orgullo y un renovado impulso por la unidad galvanizan a la América negra. El campeón mundial de peso pesado Cassius Clay

desafía a Estados Unidos a aceptarlo como Muhammad Ali, un ministro del Islam que se niega a pelear en Vietnam. Los estudiantes de la Universidad Howard en Washington, D.C., luchan para llevar el creciente movimiento de conciencia negra y su herencia africana dentro de los muros de esta destacada institución negra. Funcionarios negros electos y activistas comunitarios organizan la Convención Política Nacional Negra en Gary, Indiana, en un intento de crear una respuesta negra unificada a la creciente represión contra el movimiento.

Capítulo 12: ***"A Nation of Law? (1968–71)"***

El activismo negro se encuentra cada vez más con una respuesta a veces violenta y poco ética de las agencias policiales locales y federales. En Chicago, dos líderes del Partido Pantera Negra son asesinados en una redada antes del amanecer por la policía que actúa sobre la base de información proporcionada por un informante del FBI. A raíz del llamado del presidente Nixon a "la ley y el orden", los arrestos intensificados llevan al límite las condiciones ya de por sí precarias en la prisión estatal de Attica en Nueva York. Una toma de control de cinco días de presos que llama la atención del público sobre las condiciones deja 43 hombres muertos: cuatro asesinados por presos, 39 por la policía.

Capítulo 13: ***"The Keys to the Kingdom (1974–80)"***

En la década de 1970, los derechos legales contra la discriminación adquiridos en décadas pasadas por el movimiento de derechos civiles se ponen a prueba. En Boston, algunos blancos se resisten violentamente a una orden de eliminación de la segregación escolar de un tribunal federal. El primer alcalde negro de Atlanta, Maynard Jackson, demuestra que la acción afirmativa puede funcionar, pero el caso de la Corte Suprema de Bakke desafía esa política.

Capítulo 14: ***"Back to the Movement (1979–mid 80s)"***

Poder e impotencia. La comunidad negra de Miami, golpeada por la renovación urbana, la falta de empleos y el acoso policial, estalla en disturbios. Pero en Chicago triunfa un movimiento de base sin precedentes. Frustrados por décadas de promesas incumplidas hechas por la maquinaria política demócrata de la ciudad, los reformadores instalan a Harold Washington como el primer alcalde negro de Chicago.

Ver la serie completa (14 capítulos de 60min) en Youtube en V.O.S.E. (accionar subtítulos y traducción automática al idioma deseado)

Naranjas de Hiroshima

Savis de l'horta

January 5, 2021

Título original: Savis de l'horta (Sabios de la huerta)

Dirección: David Segarra.
Música: Efrén López.
País de producción: España
Idioma: Català, con subtítulos.
Producción: David Segarra, Àrea de Cultura de la Diputació de València, Museu d'Etnologia de València y Consell Agrari Municipal de València
Año: 2018.
Duración: 12 min.

En un mundo confuso y en crisis descubrimos los últimos sabios allí donde menos lo imaginábamos: entre los viejos campesinos.

Sabios de la huerta recupera las historias y experiencias de hombres y mujeres campesinas. A través de ellos descubrimos un mundo cultural, humano y geográfico olvidado por la sociedad urbana. Historias que guardan un mensaje universal, y muy actual, sobre la experiencia humana. Un documental para reflexionar sobre el arte de vivir en tiempos modernos.

Extracto de la entrevista a David Segarra por Lucas Sanchis que puedes ver completa en Cortorama.

David Segarra i Soler (Valencia, 1976) es periodista y documentalista. Vinculado a las comunidades en resistencia y culturas de la tierra, ha dirigido varios documentales tratando diversas temáticas. Entre estos trabajos podemos destacar los siguientes:

Fuego sobre el Marmara (2011)

La Mola es Nostra (2016)

Savis de l'Horta (2018)

Renaixem (2020)

Per molt que bufe el vent (En producción)

Considera *Fuego sobre el Mármara* el trabajo más importante de su vida. Este documental es la historia de como gente de todo el mundo se une y lucha contra uno de los ejércitos más poderosos del mundo. Es la historia del ataque a la Flotilla de la Libertad, perpetrado por el ejercito de Israel el 31 de mayo de 2010.

Una de las cosas que me cuenta es cómo, en un viaje que hizo a México DF, encontró en una parada en la calle algunos de sus documentales a la venta, pirateados. Esto le dio una especie de satisfacción y orgullo; sus documentales están licenciados con Creative Commons-Licencia de Carácter No Comercial. Lo que significa que puedes usarlos sin generar ingresos gracias a su explotación. Pero a veces eso no importa.

Pasamos a la entrevista.

¿Cómo defines tu trabajo?

Si tengo que definirlo lo defino como documentales en los cuales el protagonista es la gente de abajo que resiste. Gente normal que lucha contra las injusticias, las dificultades que enfrentan en la vida. Creo que ese es el tema central. También son historias de resiliencia, de cómo esa gente se fortalece y aprende ante las dificultades. Por otra parte, solo trato temas que conozco de cerca. Esto me permite trabajar desde la confianza y la reflexión. Reflexión frente a la velocidad de creación de los grandes medios que solo piensan en abastecer de productos audiovisuales sin, el 90% de las veces, pararse a reflexionar sobre lo que están haciendo, ya que reflexionar, parar, pensar... requiere tiempo, y el tiempo es dinero que es considerado como pérdida.

Para documentar una realidad, ¿es necesario hablar de la contrarealidad? O se le da por obvia al espectador? Me refiero a, por ejemplo, el contraste entre ciudad y huerta en tu documental "Renaixem" y al hecho de que en el mismo no salen entrevistas a personas que sean eminentemente de ciudad.

Es necesario, a veces, establecer un diálogo entre las dos partes pero la parte hegemónica lleva

siglos siendo escuchada, hablando. Sin embargo, la parte de abajo, que por otra parte es la más numerosa, es nuestra prioridad porque es con quien nadie dialoga. Y queremos darle voz. Sería muy interesante, por ejemplo, haber hablado con los comandos que ejecutaron a las 10 personas de la "Flotilla por la Libertad" pero obviamente estas personas no quieren hablar. Su profesión es matar y de ahí no vas a sacarlos. No es fácil entrevistar al poderoso. ¿Sería interesante entrevistar a gente de ciudad? Algunos de los entrevistados provienen de la ciudad. El punto importante es que han elegido vivir en el campo trabajando la tierra. Fíjate, por ejemplo, como en "Fuego sobre el Mármara" uno de los principales protagonistas es un israelí que no está de acuerdo con las prácticas abusivas de su propio pueblo contra los palestinos. Él dice que, tras sufrir la persecución por parte de la Alemania Nazi, la historia le ha enseñado a proteger a los perseguidos A nosotros nos interesa mucho la figura del que se une, del que abraza el mundo popular y a la gente de abajo.

El alma humana desde el punto de vista documentalista, ¿qué has descubierto sobre el ser humano a lo largo del ejercicio de tu profesión?

Prácticamente todo lo que vemos en TV y cine tiene el enfoque de que el ser humano es un ser malvado, perverso, corrupto, violento... ese es el mensaje que desde el poder se nos lleva enviando bastantes años. Yo lo llamo malismo, que es lo que vende. Cuando tú te mueves en el mundo real lo que ves es lo contrario. Pienso que hay una intención desde arriba de imponernos, de manera totalitaria y sin debate este concepto sobre el ser humano. Evidentemente el ser humano es capaz de la maldad y del horror pero también es capaz de la belleza, la sabiduría y del apoyo mutuo.

¿Cómo consigues que una persona se abra en una entrevista?

La clave es la calma y la confianza. Los seres humanos no somos estúpidos. Sino conoces a la gente por lo menos conoce el tema. Tiene que ser interesante para el entrevistado ya que este entiende perfectamente tres cosas: el respeto, el interés y el conocimiento del tema a tratar. Si esto no cuadra es muy probable que esa persona no se sienta a gusto. Cuando te llega un periodista que quiere que le des todas las respuestas en cinco minutos, que no conoce el tema y que te está avasallando... bueno, te vas a sentir muy decepcionado, y probablemente no vas a querer volver a ser entrevistado. Esta decepción de la que hablo se nota, igual que se nota la decepción generalizada hacia los grandes medios periodísticos.

Cine reivindicativo. ¿El documental debe ser reivindicativo y comprometido políticamente? ¿Cabe otro tipo de documental?

Para mi no hay un cine que no sea reivindicativo y político. No hay nada más reivindicativo y político que el cine de Hollywood. Este tipo de cine, generalmente, reivindica la maldad del ser humano... la bondad del rico o de los blancos, y que las mujeres, los pobres, los musulmanes, los venezolanos o los campesinos son malos.

El cine comercial es extremismo político. Impone valores de egoísmo, insolidaridad, pornografía y de violencia extrema: drogas, alcohol, juego... sin embargo el documental es mucho menos político. Son simplemente diálogos con gente normal. Lo que pasa es que estamos en una sociedad que vive al revés y considera político exactamente eso: hablar con gente normal. En cambio se considera correcto hablar de terroristas, delincuentes, asesinos, millonarios... para mi Tarantino es el ejemplo de este tipo de cine: ultraviolento, ultrapornográfico, basado en historias de odio y venganza, etc.

Se interpreta que hablar con tu vecino es reivindicativo y político... pues sí lo es. Reivindicamos que vale la pena hablar con la gente normal y no hablar sobre millonarios tipo Las sombras de Grey o de asesinos como Rambo o Terminator... Cada director elige de lo que quiere hablar y nosotros elegimos hablar sobre el 99% de la gente.

(...)

Fuentes de información: Cortorama, David Segarra.

Ver en Youtube en V.O.S.Español.

Ver en Youtube en V.O.S.Inglés.

Ver en Youtube en V.O.S.Árabe.

Naranjas de Hiroshima

Lupita - que retiemble la tierra

January 8, 2021

Título original: ***Lupita - que retiemble la tierra***
Dirección: ***Mónica Wise Robles***
Fotografía: ***Mónica Wise Robles, Eduardo Gutiérrez Pérez***
Edición: ***Mar Jardiel***
Producción: ***Eduardo Gutiérrez Pérez Mónica Wise Robles Morena Pérez Joachin***
Guión: ***Mar Jardiel Mónica Wise Robles***
Música original: ***Fonobox, Esperanza de Velasco y Josefa de Velasco***
Diseño sonoro y mezcla: ***Christian Giraud, Jerónimo Gorráez***
Productores ejecutivos del Guardian: ***Charlie Phillips, Jacqueline Edenbrow, Lindsay Poulton*** Productores ejecutivos de Sundance***: Hajnal Molnar-Szakacs, Paola Mottura***
Edición adicional: ***Mariano V. Osnaya, Víctor Romero***
Fotografía adicional: ***Gabriel Villegas, Carlos Ogaz, Guillermo Ramírez, Thiago Dezan, Rafael López Caballero, Antonia Colodro***

Producción adicional: ***Carlos Ogaz, Eli Acosta, Pía Quintana***
Traducción Tsostil a Español: ***Eduardo Gutiérrez Pérez***
Cámara aérea: ***Guillermo Ramírez, Mónica Wise Robles***
Sonido directo: ***Glenda Charles, Gabriel Villegas, Christian Giraud, Eduardo Gutiérrez Pérez*** Corrección de color: ***Salvador Reyes***
Productores consultores: ***Juane Farré, Claudia Vicke Negrete Zuzanna Böhm Borucka Emily Pederson Jessica Wolfson Grace Remington***
Archivo: ***Abejas de Acteal, Area de Comunicación Argos / Epigmenio Ibarra, Trópicosur / Carlos Martínez, TeleSUR / Rafael López Caballero***
Títulos y diseño gráfico: ***Miguel Escamilla, Gabriela Godoy Sánchez, Arnald Viladomat***
Diseño del título y cartel: ***Coco Rodríguez***
Música adicional: ***Canción original por Jacob Rosati, Mariposa de Barrio Escrita e interpretada por Jenni Rivera***
Procesamiento de película super 8mm: ***Lab Tank / Alfredo Meza Moreno***
Fotografía fija: ***Eduardo Gutiérrez Pérez, Andre Mantelli, José Ángel Rodriquez***
Assistentes: ***Miguel Wise Rocio Cruz***
DCP: ***LABO MX***
País de producción: ***México***
Año: ***2020***
Duración: ***20 min.***

Guadalupe Vázquez Luna es una mujer tsotsil, sobreviviente de la masacre de Acteal. Con admirable entereza nos comparte sus memorias de aquella matanza en 1997, donde siendo apenas una niña perdió a sus padres y hermanos, que murieron junto con otras 45 personas mientras rezaban en la iglesia. Lupita sobrevivió de milagro y desde pequeña supo que su supervivencia implicaba un compromiso y una misión. Ahora lucha incansablemente por la justicia y la defensa del territorio de los pueblos originarios desde Los Altos de Chiapas. Este retrato muestra diferentes facetas de Lupita: madre tierna con sus hijos, en su vida cotidiana, en su espacio doméstico, pero también aguerrida, marchando y enfrentando a los soldados, y la revela como una gran oradora y una promisoria líder. Se trata de un documental esperanzador, con muy altos valores de producción, que exalta la capacidad de organización de los pueblos originarios y resalta ante todo la fuerza y la valentía de las luchadoras indígenas.

Por Antonio Zirión, programador de Ambulante.

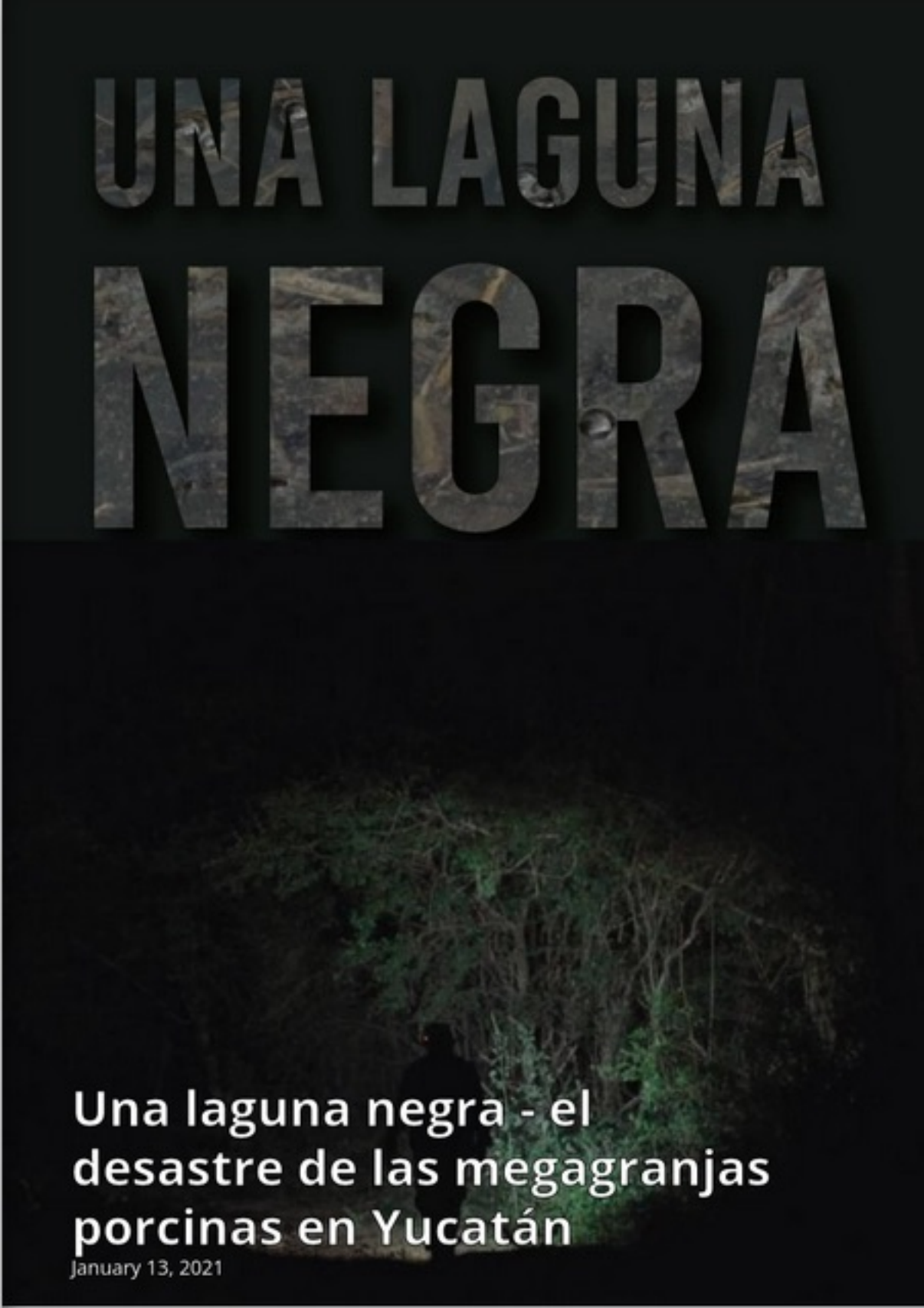
Semblanza

Mónica Wise Robles es una documentalista colombo-americana asentada en la Ciudad de México. Ha centrado su trabajo en historias íntimas sobre resistencia feminista, indígena y migrante en América Latina; su labor cinematográfica se ha centrado en producción y fotografía. Actualmente, está dirigiendo dos documentales que exponen abusos de Estado a través de la mirada de mujeres sobrevivientes.

Fuentes de información: LutipaFilm, Ambulante,

Ver en Youtube.

Naranjas de Hiroshima



Una laguna negra - el desastre de las megagranjas porcinas en Yucatán

January 13, 2021

Título original: ***Una laguna negra - el desastre de las megagranjas porcinas en Yucatán***

Dirección: ***Maricarmen Sordo***
Fotografía: ***Maricarmen Sordo***
Producción: ***Andrea Buenfil Sosa***
Producción en línea: ***Alberto Rodríguez***
Investigación y guion: ***Patricio Eleisegui***
Asistencia de fotografía: ***Roberto "Toby" Carvajal***
Sonido directo: **Adriana Otero, Jason Ramno**
Música original: ***Víctor Cancino***
Edición y color: ***Jairo Mukul***
Asesoría legal: ***Eduardo Arenas, con la colaboración del Consejo Maya del Poniente de Yucatán Chik'in-Já***
País de producción: ***México***
Año: ***2020***
Duración: ***20 min.***

Un documental acerca del desastre ecológico y social que provocan las granjas porcícolas en el estado de Yucatán.

La súbita desaparición de ganado sufrida por los habitantes de la comunidad maya de Kinchil, Yucatán, deriva en el descubrimiento fortuito de una amplia zona de la selva afectada de manera dramática por los efluentes tóxicos que generan las granjas porcícolas de Kekén, la mayor exportadora mexicana de carne de cerdo.

La compañía en cuestión, enfocada en abastecer a mercados internacionales como China, Japón, Canadá y Estados Unidos, es protagonista de una avanzada extractivista que, a través de megaproyectos intensivos, depreda sin pausa el agua y los recursos naturales de toda la región.

El estado de Yucatán, por efecto de su anillo de cenotes, es la última gran reserva de líquido potable en México. Las granjas de Kekén se levantan en plena jungla y se despliegan sobre tierras que los pobladores originarios reclaman como propias incluso por derecho ancestral. Los conflictos legales son otro rasgo que hace al perfil de esta firma.

Una década antes, el desembarco de Kekén en Kinchil tomó cuerpo a partir de un abanico de promesas: empleo digno y estable, armonía e integración con los habitantes locales, producción sustentable. Una década después, narran los vecinos, el resultado es el opuesto: precarización laboral, enfrentamientos por la tenencia de la tierra, contaminación casi irreparable de los ecosistemas de la zona.

El desmonte creciente, el vertido constante de excretas de cerdos en los hábitats naturales, la utilización incluso de agrotóxicos para el control de plagas dentro de las granjas, completan un combo negro que pone al borde de la desaparición actividades económicas históricas de la región como la apicultura o la producción doméstica de alimentos.

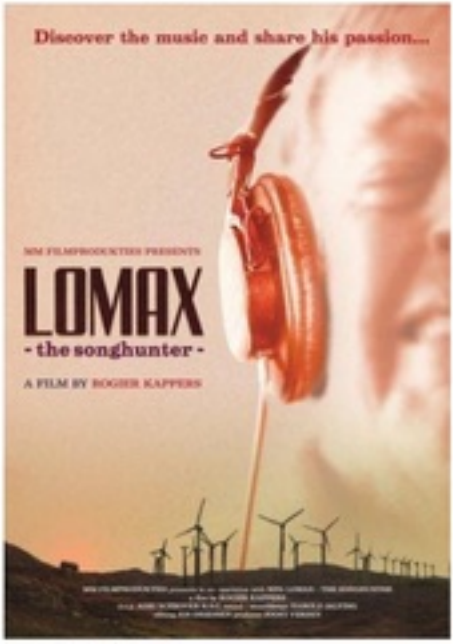
"Una Laguna Negra" es una película sobre mujeres y hombres mayas en la lucha por la supervivencia. Unidos en la defensa de tradiciones en peligro por efecto de un extractivismo feroz, alentado mediante políticas de Estado.

Fuentes de información: *Una laguna negra,*

Ver en Youtube.
Naranjas de Hiroshima

Lomax the Songhunter

January 28, 2021



Dirección: ***Rogier Kappers***
Guión: ***Rogier Kappers***
Fotografía: ***Adri Schrover***
Intervienen: ***Alan Lomax, Peter Kennedy, Peggy Seeger.***
Productora: ***MM Filmprodukties, NPS Televisie (Distribuidora: Parallel 40)***
País de producción: ***Países Bajos (Holanda)***

Año: ***2004***
Duración: ***94 min.***

Alan Lomax (1915-2002) era un coleccionista, pero no un coleccionista cualquiera. Durante gran parte de su vida, viajó por el mundo con su grabadora para cazar las mejores canciones folk. Cuando Rogier Kappers, el director, visita a Alan Lomax para entrevistarlo, descubre a un Alan que no puede hablar por culpa de una hemorragia cerebral. El director decide, entonces, buscar a las personas que Lomax había grabado años antes. El viaje lo lleva a través de las desoladas islas escocesas, el interior deshabitado de España o los pueblos de montaña aislados de Italia. Kappers se encuentra con aquellos que Lomax convirtió en artistas: granjeros, trabajadores, amas de casa, pastores...; todos dan la mejor parte de sí mismos para cantar la canción más bonita. En esta road movie pasional y musical, descubrimos lentamente por qué la música folk puede ser tan bella y cuál es el tesoro que había poseído, en aquel tiempo, Alan Lomax.

Alan Lomax era hijo del también etnomusicólogo John Lomax, con quien comenzó su carrera a los 22 años grabando temas cantados por presos o por trabajadores afroamericanos de Texas, Luisiana y Misisipi. Se graduó en filosofía en la Universidad de Texas en Austin, y trabajó posteriormente en varios proyectos para la Biblioteca del Congreso (Library of Congress) de Estados Unidos. Desarrolló su propio sistema para analizar canciones, que llamó cantométrica, donde trataba principalmente de encontrar las relaciones entre la sociología y el corpus musical.

Dedicó la mayor parte de su vida a viajar por el mundo para recoger con su grabadora muestras del folklore musical de países como España, Italia, Irlanda, India o Rumanía. También lanzó a la fama a varios intérpretes de blues, como Muddy Waters, Leadbelly, Woody Guthrie, Jelly Roll Morton o Jeannie Robertson, además de grabar estilos musicales casi desconocidos, como los espirituales de Sea Islands. Participó en varios programas de radio y series de televisión, y desempeñó un papel importante en el "renacimiento" del folk (folk revival) que tuvo lugar en los años 50 y 60 en EE. UU. e Inglaterra.

Colaboró también con Ruth Crowford Seeger en dos importantes antologías durante la década de 1940 (Our Singing Country, 1941, y Folk Song: USA, 1947)

Ganó el prestigioso premio National Book Critics Circle Award en 1993 por su libro The Land Where the Blues Began, donde exponía la historia de los orígenes del blues. Murió en Florida, a los 87 años, y un año más tarde recibió un

póstumo Grammy en reconocimiento a su vida y a su aportación a la música.

Alan Lomax (derecha) con el músico Wade Ward, durante las grabaciones de Southern Journey, 1959-1960.
Shirley Collins / Cortesía de Alan Lomax Archive

El enorme archivo de Alan Lomax se digitalizó y se subió a internet en 2012

El catálogo de grabaciones de sonido comprende más de 17.400 archivos de audio digital, comenzando con las primeras grabaciones de Lomax en cinta (recién inventada) en 1946 y siguiendo su carrera hasta la década de 1990.

Además de un amplio espectro de actuaciones musicales de todo el mundo, incluye historias, bromas, sermones, narrativas personales, entrevistas realizadas por Lomax y sus asociados, y artefactos ambientales únicos capturados en tránsito de transmisiones de radio, a veces sin darse cuenta, cuando Alan se fue. la máquina de cinta en funcionamiento.

No se ha omitido ni una sola pieza de sonido grabado en el archivo de audio de Lomax: lo que significa que también se incluyen comprobaciones de micrófono, interpretaciones parciales y falsos comienzos.

Este material del archivo independiente de Alan Lomax, iniciado en 1946, que ha sido digitalizado y conservado por el Association for Cultural Equity, se diferencia de las miles de grabaciones anteriores en discos de acetato y aluminio que realizó entre 1933 y 1942 bajo los auspicios de la Biblioteca del Congreso.

Esta colección anterior, que incluye las famosas sesiones de Jelly Roll Morton, Woody Guthrie, Lead Belly y Muddy Waters, así como las prodigiosas colecciones de Lomax realizadas en Haití y el este de Kentucky (1937), es el origen del American Folklife Center en la biblioteca.

Sin embargo, se está intentando digitalizar parte de este material más raro, como las grabaciones haitianas, y ponerlo a disposición en el catálogo de grabaciones sonoras. Consulte periódicamente las actualizaciones.

http://research.culturalequity.org/home-audio.jsp
Fuentes de información: *Filmaffinity, IMDB, Wikipedia, Alan Lomax Archive.*

Ver en Youtube en V.O.S.Español.

Naranjas de Hiroshima

SOUND RECORDINGS
PHOTOGRAPHS
VIDEO RECORDINGS
RADIO PROGRAMS
DISCUSSIONS, INTERVIEWS & LECTURES
TEACHING RESOURCES
FRIENDS & COLLEAGUES
WEB RESOURCES

SOUND COLLECTIONS GUIDE

Calypso Concert 1946
Texas Gladden and Hobart Smith 1946
New York Blues Interviews 1947
Mississippi Prison Recordings 1947 and 1948
Mississippi and Texas Church Recordings 1948
Vera Hall 1948
New Orleans Jazz Interviews 1949
Jean Ritchie 1949 and 1950
Ireland 1951 and 1953
Scotland 1951, 1953, and 1957
England and Wales 1951-1958
Big Bill Broonzy 1952
Spain 1952-1953
Italy 1954-1955
Southern U.S. 1959 and 1960
Hally Wood 1960
Bessie Jones 1961-1962
Caribbean 1962
Romania 1964
Soviet Union 1964
Central Park Concert 1965
Newport Folk Festival 1966
Dominican Republic and Saint Eustatius 1967
Morocco 1967
Miscellaneous Recordings 1950-1990

Poster for Midnight Special concert, 1946

Calypso Concert 1946

A live recording of Calypso At Midnight, a concert held at Town Hall, New York City, on December 21, 1946. Learning that Town Hall could be rented cheaply after regular theater hours, Alan Lomax produced a late-night concert series called The Midnight Special, which was thematically organized as Blues At Midnight, Ballads At Midnight, etc., and sponsored by the People's Songs Collective. The calypso concert recordings, made at Lomax's request and later found by chance in a closet by Bess Lomax Hawes, may be the only extant record of this series. "This concert is a fascinating document of an American presentation of Trinidadian calypso at a time when interest in the genre was spreading from New York City into the mainstream of popular music in the United States" (Donald R. Hill and John H. Cowley, *Calypso At Midnight* [Rounder 1840]).

Program for Big Bill Broonzy benefit concert, London Coliseum, 1952.

Big Bill Broonzy 1952

Blues artist Big Bill Broonzy (1893–1958) was active in 1930s and '40s Chicago — composing, performing, and recording — and in Europe in the early 1950s. Alan Lomax, who, like many of his colleagues, held Broonzy in high esteem, spent time with him in Chicago, and recorded him at the Decca studios in New York in 1946 and in 1947 after his appearance in the Blues at Midnight Town Hall concert. They met again in Paris in 1952, at which time Bill recorded two hours of songs and talk on such subjects as pride, race, and black culture in America.

Born in Scott County, Mississippi, on the banks of the Mississippi River, William Lee Conley Broonzy learned the violin on a homemade instrument and was playing for social functions by the age of ten. He was briefly a traveling preacher and did a stint in the Army, after which he moved to Chicago and began playing guitar. His recording career, begun with Paramount in 1927, spanned three full decades, taking him from the heart of the Chicago blues scene to the folk revival of the 1950s. He died of throat cancer in 1958.

Psaltery and flute player, Yebra de Basa (province of Huesca), Aragon, Spain, December, 1952.

Spain 1952-1953

Alan Lomax's Spanish field recordings, made in 1952 during the Franco regime, bear witness to a time in Spanish cultural history which remains relatively obscure. Made in cooperation with the BBC, the collection was recorded with the assistance of Jeannette "Pip" Bell and with the collaboration of Eduardo Torner, Juan Uría Riu, Julio Caro Baroja, Antonio Marí, Walter Starkie, and Radio Nacional. It samples the folk music of Andalusia, Aragon, Asturias, Castile, Catalonia, Extremadura, Galicia, Mallorca and Ibiza, Murcia, Navarro, the País Vasco, and Santander, and includes *vaqueiradas*, *albaes*, *desafíos*, and pig castrators' panpipe melodies.

cultural roots
HOME
RESEARCH CENTER
AVAILABLE PUBLICATIONS
ASSOCIATION FOR CULTURAL EQUITY
ALAN LOMAX

Hasél - Poeta Proscrito

February 12, 2021

Título original: ***Hasél - Poeta Proscrito***

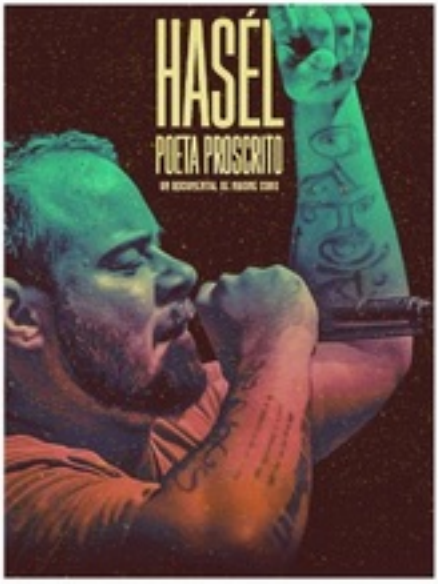
Dirección: ***Nikone Cons.***
Guión: ***Nikone Cons*** *con la colaboración de* ***Pablo Hasél***
Producción: ***Nikone Cons, Pablo Hasél, Felipe V. Welch***
Dirección de fotografía: ***Felipe V. Welch***
Música original: ***Pablo Hasél, Frank Moreno.***
Camarógrafos: ***Felipe V. Welch, Nikone Cons, Pablo Hasél, Alex García Rodríguez, Alex Muñoz.***
Edición: ***Nikone Cons***
Intervienen: ***Pablo Hasél***
País de producción: ***España***
Año de producción: ***2021***
Duración: ***58 min.***

El documental 'Hasél- Poeta Proscrito' narra la historia del artista y militante comunista Pablo Hasél, condenado a penas de prisión en dos ocasiones por el contenido revolucionario de sus canciones y poemas. Será el primer rapero encarcelado en Europa y un ejemplo en la lucha por la libertad de expresión.

Una producción independiente de MAOMAO, cine militante y partidista.

Escrita y dirigida por Nikone Cons.

Este trabajo, militante y solidario, lo hemos realizado de forma independiente para denunciar la injusticia y represión que sufre Pablo. Si alguien



quiere hacer alguna aportación económica puede hacerlo a la caja de resistencia de nuestro compañero.

Número de cuenta solidaria: ES 15 2100 3611 5021 0021 0784

PayPal: llibertatpablohasel@gmail.com

Pablo Hasél

Pablo Rivadulla Duró (Lérida, 1988), conocido artísticamente como Pablo Hasél, es un MC y poeta español. Empezó utilizando únicamente el nombre de Hasél en sus primeras maquetas, inspirado por un personaje de un libro de cuentos de literatura árabe.

Debutó en la escena underground del hip hop español con la demo Esto no es el paraíso en 2005. Su aparición en la escena coincide con la de otros grupos como Arma X, LaTecnika o

Mentenguerra, por lo que actualmente se da un resurgimiento del rap político, en un contexto underground. También es autor de varios libros y poemarios.[cita requerida]

En 2014 fue condenado a dos años de prisión por enaltecimiento del terrorismo, debido al contenido de sus letras. En junio de 2020 fue condenado, en sentencias no firmes, a seis meses de cárcel por lesiones por agredir y rociar con un líquido de limpieza a un periodista, y a dos años y medio de cárcel por agredir a un testigo en un juicio contra un agente de la Guardia Urbana de Lérida. Es hijo del empresario Ignacio Rivadulla, quien fue presidente de la Unió Esportiva Lleida del 2007 al 2010.

Estilo

Pablo Hasél es autor de numerosas maquetas y demos, así como recopilaciones de temas sueltos, inéditos, acapellas y poemas. Según sus propias palabras: "yo grabo rápido y no paso el día retocándome". En sus letras, siempre directas y sin eufemismos, trata tres tipos de temáticas con las que describe a su público la realidad que él percibe: crítica social y rap antisistema, temas sentimentales y personales y, finalmente, canciones en las que "se ríe de todo", según declaró en una entrevista. Por otro lado, su pensamiento y su compromiso político comunista lo ha diferenciado de otros artistas del rap político español.

Entre sus fuentes de inspiración destacan cantautores como Joaquín Sabina, Carlos Varela, Silvio Rodríguez, e Ismael Serrano,6 aunque también se puede notar la influencia de escritores como Vladímir Mayakovski o la vida de personajes históricos como Ernesto Che Guevara o Iosif Stalin.

Ha distribuido todos sus trabajos de manera gratuita en Internet a través de conocidas webs especializadas en música rap como hiphopdirecto.net o *hhgroups.com*. También ha subido numerosos temas a YouTube, muchos de ellos inéditos, a través de una cuenta que él mismo gestiona.

Condenas

Fue detenido en Lérida el 4 de octubre de 2011 por ensalzar en su canción Democracia su puta madre al que fuera secretario general del PCE(r), Manuel Pérez Martínez (Camarada Arenas), condenado a 17 años de cárcel por pertenencia a la banda terrorista GRAPO. En el momento de su detención, la policía registró y requisó varios discos duros, así como libros. La noticia de su detención provocó un terremoto en las redes sociales, que se llenaron de mensajes de apoyo hacia el rapero comunista.Asimismo, numerosos artistas recogieron firmas a través de la plataforma Actuable exigiendo su liberación inmediata.

En la mañana del 5 de octubre, tras declarar ante la Audiencia Nacional, salió en libertad provisional sin fianza, con la obligación de comparecer quincenalmente en los juzgados. A las 19:00 horas unos 200 jóvenes se manifestaron en Lérida para reclamar la libre absolución del rapero.

En 2014 Pablo Hasél fue declarado culpable y condenado a dos años de prisión por enaltecimiento del terrorismo por el contenido de las letras de sus canciones. Subió a la red social YouTube diez canciones compuestas por él mismo en las que ensalzaba las organizaciones terroristas Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre (GRAPO), Fracción del Ejército Rojo (RAF) y Terra Lliure, e incluso pedía a estas organizaciones que volvieran.

En mayo de 2014 fue nuevamente detenido por un presunto ataque violento el Día de San Jorge (Diada de Sant Jordi), junto a una quincena de personas, a un puesto de la asociación cultural Lleida identitària vinculada, según los agre-

sores, al partido de extrema derecha Plataforma per Catalunya, resultando heridos de diversa consideración los cuatro representantes de dicha asociación. En junio de 2016 empujó, insultó y roció con un líquido de limpieza a un periodista de TV3.

Mural realizado el 7 de febrero de 2021 en Barcelona en apoyo a Pablo Hasél y por la libertad de expresión.

En marzo de 2017 la fiscalía solicitó contra él cinco años más de condena, que se sumarían a los dos que ya tiene, por delitos de "enaltecimiento del terrorismo", "calumnias e injurias contra la Corona" y "calumnias e injurias contra las instituciones del Estado". Fue finalmente condenado el 2 de marzo de 2018 a una pena de dos años y un día de prisión, más una multa de 24.300 euros. La Sala de lo Penal de la Audiencia Nacional lo consideró culpable de los delitos de enaltecimiento del terrorismo e injurias a las Corona e instituciones por sus comentarios e insultos en las redes sociales. En la sentencia se dice que las publicaciones de Hásel suponen «una actuación conjunta, dirigida contra la autoridad del Estado en sus múltiples formas, menospreciando y denigrándolos personalmente y en conjunto, aludiendo a la necesidad de ir más allá en un comportamiento violento, incluso con la utilización del terrorismo, a cuyos miembros destacados y condenados judicialmente por ello, se dirige en términos de ser el referente a imitar, buscando la adhesión de personas a tal finalidad».

El 28 de abril de 2019, fue detenido cuando acudía a un evento por la excarcelación del preso del GRAPO Paco Cela. La detención duró 17 horas y era para entregarle una citación para un juicio.

El 28 de enero de 2021, la Administración de Justicia dio a Hasél 10 días para entrar en prisión voluntariamente, a través de una notificación a su abogado. El 2 de febrero se lo notificaron al artista. El rapero se niega al ingreso voluntario.

Discografía

En solitario
Esto no es el paraíso (2005)
Miedo y asco en Ilerda – Reeditado con el título Ilerda rima con mierda (2007)
Trastorno Tripolar (2007)
Desde el abismo se goza de las mejores vistas (2008)
No me joda doctor (2008)
Recital de ideales/No me joda Doctor (2008)
En ningún lugar pero aquí (2008)
Descuartizando resacas (2009)
Quemando la vida (con Kaktan) (2009)
Cuando el tiempo no nos tocaba las ilusiones (2009)
Se lo vomite al viento mientras ella se drogaba con otro (2010)
Inéditas por culpa de Aileen Wuornos (2010)
Banquete de larvas (2010)
Siempre perdidos 1 (2010)
Siempre perdidos 2 (2010)
El Che disparaba (2011)
Solos en medio del misterio infinito (2011)
Polvo y ceniza (2011)
Un café con Gudrun Ensslin (2011)
El infierno sería verlos más allá (2011)
Crucificado en tu clítoris (2011)
Besos cortados con coca (2011)
Canciones supervivientes al registro policial (2012)

La tortura placentera de la luna: algunas canciones inéditas (2012)
Escribiendo con Ulrike Meinhof (2012)
Empezar de bajo 0: Algunos poemas grabados (2012)
La noche que supe que hay laberintos sin salida (2012)
Poemas de presos políticos comunistas (2012)
Los gusanos nunca volarán (inéditas) (2012)
La muerte nos obligó a vivir (2012)
Sigue desnudándose la dictadura del capital (2013)
Por mera supervivencia (inéditas) (2013)
Por mera supervivencia II (inéditas) (2013)
Por mera supervivencia III (inéditas) (2013)
Exprimiendo el corazón (inéditas) (2013)
Tarde o temprano Venceremos (2014)
Mientras me asesina el tiempo (inéditas) (2014)
Por escapar de la oscuridad (inéditas) (2014)
A Orillas Del Segre (2014)
Cafeína e imaginación (inéditas) (2015)
Burlando al dolor (2015)
Boicot Activo (2015)
Hasta el fin de mis días (2015)
Resistir hasta vencer (2016)
Esto ya ni desahoga (inéditas) (2016)
Fuerte fragilidad (2017)
Perdidos en el infinito (con Nyto Rukeli) (2017)
El interrogatorio del atardecer (2018)
La voz no puede encerrarse (2018)
Ha llovido mucho (2019)
Semillas de libertad (2019)
Haciéndome la autopsia (2020)
La inmolación de las entrañas (2020)
Canciones para la revuelta y la soledad (2020)
Prozaks (Pablo Hasél con Críniko)
Recital de ideales/No me joda Doctor (2008)
A Orillas Del Segre (2014)
Magmah (Pablo Hasél con Zyon Revol "Frankie Brown")
En ningún lugar pero aquí (2008)
Las resakas (Pablo Hasél con Marc Hijo de Sam)
Las resakas: Besos cortados con coca (2011)
La muerte nos obligó a vivir (2012)

Pablo Hasél en Deezer.
Pablo Hasél en Spotify.
Pablo Hasél en Youtube.

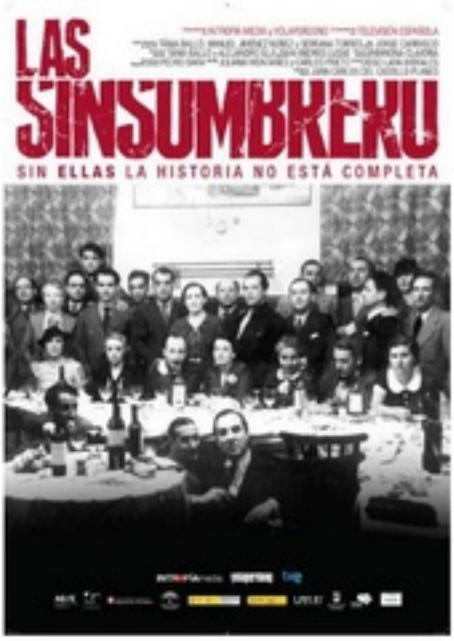
Fuentes de información: Nikone Cons, Pablo Hasél, Wikipedia.

Ver en 1080p en Youtube.

Naranjas de Hiroshima

Las sin sombrero

March 8, 2021



*Créditos Documental*Dirección y Guión : ***Serrana Torres, Manuel Jiménez Núñez y Tània Balló***
Producción: ***Tània Balló, Manuel Jiménez y Serrana Torres***
Producción ejecutiva: ***Tània Balló y Alejandro Illa***
Producción ejecutiva TVE: ***Andrés Luque***
Idea original: ***Jorge Carrasco***
Dirección de Producción: ***Mariona Claveria***
Dirección de Fotografía: ***Pedro Sara Vila***
Diseño de sonido: ***Juan Carlos del Castillo Planes***
Sonido directo: *Diego Lara*
Montaje: ***Juliana Montañés y Carlos Prieto Cabrera***
Con la participación de: ***José Antonio Mesa Toré, Emilio Miró, Mercedes Gómez Blesa, Ana Rodríguez Fischer, Antonio Gómez, Marga Clark, Nuria Capdevila, Alicia Rodríguez Mederos, Antonina Rodrigo, Felipe Alcaraz, Jaime Siles, Guillermo de Osma, Luis García Montero, Toni Marí, Emilio Lamo de Espinosa Michels de Champourcín, Jairo García Jaramillo, Alumnas y Alumnos de 4o de ESO C, Promoción 2013/2014, IES Padre Poveda (Guadix, Granada.***

Créditos Webdoc
Dirección creativa y producción ejecutiva: ***Serrana Torres, Tània Balló y Manuel Jiménez Núñez***
Producción ejecutiva: ***RTVE DIGITAL, Lab de RTVE.es, Andrés Luque***
Dirección interactiva: ***Serrana Torres***
Desarrollo interactivo y gráfico: ***Estudi Estampa***
Asesor interactivo: ***Arnau Giffreu, Guy Spriggs y Thais Ruiz de Alda***
Dirección de Arte: ***Knock Brand Design***
Dirección de Fotografía: ***Pedro Sara Vila***
Dirección de Producción: ***Mariona Clavería***
Montaje: ***Carlos Prieto Cabrera***
Sonido directo: ***Diego Lara***
Ayudantes de Producción: ***Laia Lafarga, Berta Mille***
Asistente de Producción: ***Maja Andersson***
Documentación: ***David Fernández de Castro***

Asesor de Contenidos: ***Jairo García Jaramillo***
Diseño de Sonido y Mezclas: ***Juan Carlos del Castillo***
Posproducción de Imagen: ***Cristina Pérez***
Segunda unidad Cámara: ***David Navas***
Storytelling / Social Media: ***Serrana Torres y Berta Mille***
Estudio de Grabación off: ***Insync Estudio***
Contabilidad: ***Meritxell Alonso***
Con la participación de: ***José Antonio Mesa Toré, Emilio Miró, Mercedes Gómez Blesa, Ana Rodríguez Fischer, Antonio Gómez, Marga Clark, Nuria Capdevila, Alicia Rodríguez Mederos, Antonina Rodrigo, Felipe Alcaraz, Jaime Siles, Guillermo de Osma, Luis García Montero, Toni Marí, Emilio Lamo de Espinosa Michels de Champourcín, Jairo García Jaramillo, Alumnos y alumnas de 4º de ESO C, Promoción 2013/2014, IES Padre Poveda (Guadix, Granada)***

"En el caso de llevar sombrero, llevaría un globo atadito a la muñeca con el sombrero puesto, y así cuando me encontrara con alguien conocido, le quitarían al globo el sombrero para saludar"

Maruja Mallo

En España, el año 1927 está asociado a la generación de artistas e intelectuales más fecunda del siglo XX.

Cartel de promoción del documental "Las sinsombrero": sin ellas, la historia no está completa *tve*

La denominada Generación del 27 se ha convertido en una de las marcas artísticas más reconocidas que identifica un momento crucial (1923-1936) en la historia cultural y social de este país.

Pasados los años, el hecho de formar parte de esta grupo ha permitido que sus integrantes oficiales hayan gozado de popularidad y hayan sido motivo de atención tanto en el ámbito artístico y literario como en el académico y de la enseñanza.

Las artistas del 27

Siempre y cuando hablemos de ELLOS. Pero ¿qué sucede con sus colegas, LAS ARTISTAS del 27?

Josefina de la Torre *tve*

La realidad es que junto a ellos convivieron, crearon ¡y triunfaron!, la que fuera la primera generación de mujeres que entró sin complejos en el mundo artístico. Mujeres de gran talento, que compartieron entre ellas amistad, reflexiones y vivencias y que con su obra influyeron de forma decisiva en el arte y pensamiento español de la época y en algunos casos, y debido a su producción en el exilio, en los estilos y géneros de artistas internacionales.

> "La interrupción de la Guerra Civil supuso el fin de esa Generación, pero en el caso de ellas, supuso también su condena al olvido."

La interrupción de la Guerra Civil supuso el fin de esa Generación, pero en el caso de ellas, supuso también su **condena al olvido.**

Pasaporte de la escritora Rosa Chacel *ARCHIVO F. JORGE. GUILLIN*

Reconstituida la democracia, los nombre de sus colegas fueron recuperados y ensalzados, mientras que los de esta mujeres permanecieron en silencio, perdiendo su lugar, de pleno derecho, dentro del relato oficial de la Generación del 27. **María Teresa León, Ernestina de Champourcín, Rosa Chacel, Concha Méndez, Josefina de la Torre, María Zambrano, Maruja Mallo, Marga Gil Roësset**, son una representación con nombres y apellidos de estas creadoras.

> "Las Sinsombrero es el primer gran proyecto transmedia español que cuenta con la coproducción de TVE"

Las Sinsombrero es el *primer gran proyecto transmedia español* que cuenta con la coproducción de TVE: cuenta con un webdoc, un proyuecto educativo promovido por el Ministerio de Educación, una exposición itinerante y otras iniciativas futuras relacionadas con el documental.

Cualquier usuario puede ensalzar a las otras *sin sombreros* que no han recibido aún su reconocimiento participando en el *webdoc*. Sólo tienen que subir una foto a twitter o instagram con el hashtag **#misinsombrero** y saldrán en la *pestaña de Participación*.

El documental, *junto con todas sus propuestas paralelas*, propone ensalzar y **recuperar el legado de estas artistas**. Con el objetivo de que este episodio de nuestra historia artística se reescriba con ellas y a partir de ellas para que sean incluidas de forma incuestionable dentro del grupo del 27.

Proyecto participativo de "Las sin-sombrero" *rve*

El documental fue estrenado en el Festival de Cine de Málaga y fue seleccionado para la sesión inaugural del Edimburgo Spanish Film Festival 2015.

Las Sinsombrero

Las Sinsombrero es el nombre por el que son conocidas un grupo de mujeres artistas españolas nacidas entre 1898 y 1914. El nombre responde al gesto de quitarse el sombrero en público que protagonizaron Maruja Mallo, Margarita Manso, Salvador Dalí y Federico García Lorca en la Puerta del Sol. "Nos apedrearon llamándonos de todo", relata la misma Mallo en unas grabaciones hechas por TVE tras volver del exilio. El documental "Las Sinsombrero", que recogía gran cantidad de material de archivo y entrevistaba a investigadores y familiares de estas mujeres, recogía el impulso de quienes durante décadas se habían afanado en rescatarlas en el ámbito más o menos erudito o académico, especialmente dentro de los círculos universitarios, para divulgarlo y extenderlo al gran público. El éxito del documental extendió el interés por este grupo y consolidó la etiqueta con que hoy son conocidas.

Madrid fue la ciudad donde la gran mayoría de ellas residieron, estudiaron y desarrollaron su actividad artística. Abiertas a nuevos conceptos de modernidad y a las corrientes de vanguardia que provenían de Europa, recuperaron también la tradición popular. Profundamente comprometidas con su tiempo y su realidad social, su actitud fue rompedora y abierta, transformando el panorama cultural y artístico de una España

convulsa.

Sus aportaciones están todavía poco estudiadas y, en su gran mayoría, han quedado al margen de las antologías y los manuales de arte y literatura hasta nuestros días, aunque desarrollaron una actividad constante y destacada en campos tan variados como la escritura, la pintura, la escultura, la ilustración o la filosofía.

Origen del nombre

Un día, en el Madrid de los años 20, Federico García Lorca, Salvador Dalí, Margarita Manso y Maruja Mallo pasearon por la Puerta del Sol quitándose el sombrero. Esta actitud transgresora pretendía romper la norma y, metafóricamente, en ausencia de la pieza que tapa la cabeza, liberar las ideas y las inquietudes. El mismo Borges se hizo eco de esta práctica en su artículo "Los intelectuales son contrarios a la costumbre de usar sombrero". Una de estas mujeres que protagonizó la anécdota, Maruja Mallo, la explica de la siguiente manera "Un día se nos ocurrió a Federico, a Dalí, a Margarita Manso y a mí quitarnos el sombrero porque decíamos que parecía que estábamos congestionando las ideas y, atravesando la Puerta del Sol, nos apedrearon llamándonos de todo".

El origen del nombre Las Sinsombrero para denominar a las mujeres pertenecientes a la Generación del 27 viene del proyecto transmedia del mismo nombre creado por Tânia Balló Colell, Serrana Torres y Manuel Jiménez Núñez (estrenado en el Festival de Cine de Málaga el 24 de abril de 2015 y posteriormente emitido en La 2 de TVE dentro del programa Imprescindibles, el día 9 de octubre de 2015) quienes tomaron la anécdota contada por Maruja Mallo para dar nombre al proyecto que acabaría denominando a estas mujeres.

En plena dictadura de Primo de Rivera, en una España todavía cerrada y de espaldas al mundo, este gesto, quitarse el sombrero, los convirtió en rebeldes, especialmente a las mujeres. Para ellas, prescindir del sombrero implicaba abandonar el corsé de la época y, por tanto, no conformarse con el papel de esposas y madres.

Nómina

Se cuentan entre las mujeres que tuvieron ese enorme peso en la vanguardia artística de principios del siglo XX nombres como Maruja Mallo (Vivero 1902-Madrid 1995), pintora; Rosario de Velasco (Madrid 1904-Barcelona 1991), pintora; Marga Gil Roësset (Madrid 1908-Las Rozas 1932), escultora, ilustradora y poeta; María Zambrano (Vélez-Málaga 1904-Madrid 1991), filósofa; María Teresa León (Logroño 1903-Madrid 1988), escritora; Josefina de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1907-Madrid 2002), poeta; Rosa Chacel (Valladolid 1898-Madrid 1994), escritora; Ernestina de Champourcín (Vitoria 1905-Madrid 1999), poeta; Concha Méndez (Madrid 1898-México 1986), escritora; Margarita Manso (Valladolid 1908-Madrid 1960), pintora; Delhy Tejero (Toro, Zamora 1904-Madrid 1968), pintora e ilustradora, Ángeles Santos (Portbou 1911-Madrid 2013), pintora y

artista gráfica y Concha de Albornoz (1900-1972).

Contexto histórico

Entender el contexto histórico de Las Sinsombrero es entender los años que engloban la dictadura de Primo de Rivera, la Segunda República y la Guerra Civil.

Tras la pérdida de las últimas colonias (Cuba, Filipinas y Puerto Rico), el país se sumergió en una profunda crisis nacional que propició cambios económicos, políticos e intelectuales. A esta nueva España pronto se sumó el debate sobre "el problema femenino". Inmersa en una corriente antifeminista que utilizaba el determinismo biológico para justificar la desigualdad de los sexos y señalar la debilidad del género femenino, la sociedad y sus estamentos más tradicionalistas pretendía frenar la aparición de una nueva mujer Europea, que había conocido la autonomía durante la Primera Guerra Mundial, forzada a asumir el lugar de los hombres que marchaban al frente.

Es en este contexto en el que aparecen los movimientos feministas y sufragistas, impulsado por aquellas que toman conciencia de su

capacidad intelectual y deciden no aceptar nuevamente un papel de sumisión. La participación en la vida pública, el acceso a la educación generan mujeres cosmopolitas, independientes, creativas. En España, el proceso se consolida con la proclamación de la Segunda República en 1931. La mujer no solo refleja su modernidad en su aspecto físico y su modo de vestir, sino que tiene vocación profesional, formación cultural, conciencia política y aplaude los avances tecnológicos y sociales. Las Sin Sombrero, deudoras de la incorporación al mundo laboral y político que habían protagonizado las mujeres de la Generación del 14 (Clara Campoamor, Victoria Kent o Carmen de Burgos, entre otras), se presentan ante la sociedad y conquistan también el mundo artístico.

La Guerra Civil truncará este camino y su desenlace supondrá un brutal retroceso respecto a los avances obtenidos en décadas anteriores. Los largos exilios fueron la tónica general de estas mujeres, que encontraron en América y Europa su nuevo espacio. Las que se quedaron en España sufrieron represalias que comprendían la cárcel y, en muchos casos, el silencio intelectual, que se conseguía matándolas en la mayoría de los casos.

Características de conjunto

Las artistas españolas del 27 reivindicaron su papel intelectual no solo sobre su propia figura, sino sobre la vida cultural que las rodeaba. Así, es fácil seguir la pista de muchas ellas en publicaciones de la época, haciendo reseñas sobre libros, opinando sobre arquitectura y formando parte de una ajetreada agenda social.

Reflexionaron, además, sobre la iconografía propia de la feminidad. Este detalle puede comprobarse incluso a la hora de denominarse. Empiezan a imponerse fórmulas como "autora", "escritora", "pintora"...

El trazo más relevante es, sin duda, la introducción de un perfil femenino consecuente a su realidad en sus obras. La mujer se convierte en un personaje pictórico y literario fuerte, emancipado, que lucha contra su destino. Se representan grupos de mujeres con un aspecto moderno, fumando o en actitud intelectual. Las personalidades son fuertes e independientes y hacen suyo un espacio que, hasta el momento, solo estaba permitido a los hombres.

Centros de reunión

A pesar de no coincidir en muchos aspectos, la relación entre estas mujeres fue muy estrecha, extendiéndose incluso a generaciones anteriores. Les unía la lucha común contra una sociedad que las rechazaba y ninguneaba en gran medida.

En este sentido, los centros de encuentro fueron escenarios comunes de vital importancia para ejercer esa defensa y unión. Algunos de ellos, los no físicos, eran compartidos también con sus compañeros de generación. Con estos tuvieron intensas relaciones, aunque incluso ellos mismos olvidan mencionarlas en la mayoría de ocasiones. Son espacios de intercambio cultural como la Revista de Occidente o La Gaceta Literaria.

Pero también existieron lugares físicos exclusivos donde estas mujeres se reunían y compartían ideas. En el Madrid de aquellos años se consolidaba la Residencia de Señoritas, grupo femenino de la Residencia de Estudiantes, el Lyceum Club Femenino o la Asociación Universitaria Femenina. La semilla de la transformación femenina de varias generaciones y el camino de la igualdad de derechos se gestó en estas instituciones, de las cuales saldría grupos excepcionales de mujeres.

Fuentes de información: RTVE, LasSinsombrero, Wikipedia.

Las Sinsombrero

En España, el año 1927 está asociado a la generación de artistas e intelectuales más fecunda del siglo XX. La denominada Generación del 27 se ha convertido en una de las marcas artísticas más reconocidas que identifica un momento

crucial (1923-1936) en la historia cultural y social del país. El hecho de formar parte de esta Generación ha permitido que sus integrantes oficiales, entre los que se encuentran Federico García Lorca, Luís Buñuel, Salvador Dalí, Rafael Alberti o Luis Cernuda, hayan gozado de popularidad y hayan sido objeto de atención nacional e internacional.

Pero este reconocimiento solo existe hacia ellos, aunque en esta explosión creativa también había mujeres: surgió la que fuera la primera generación de mujeres que entró sin complejos en el mundo artístico.

Mujeres de gran talento, que compartieron entre ellas amistad, reflexiones y vivencias y que influyeron de forma decisiva en el arte y pensamiento español y, en algunos casos, debido a su producción en el exilio, en los estilos y géneros de artistas internacionales. La Guerra Civil supuso el fin de esa Generación, pero en el caso de ellas supuso también su condena al olvido.

Reconstituida la democracia, los nombres de sus colegas fueron recuperados y ensalzados, mientras que los de ellas permanecieron en silencio, perdiendo su lugar, de pleno derecho, dentro del relato oficial de la Generación del 27 y por consiguiente en la historia. María Teresa León, Ernestina de Champourcín, Rosa Chacel, Concha Méndez, Josefina de la Torre, María Zambrano, Maruja Mallo y Marga Gil Roësset son una representación de estas creadoras.

Ver en Youtube.

Ver en RTVE

Las Sinsombrero. Ocultas e impecables

Ocultas e impecables, segunda parte de "Las Sinsombrero", sigue dando luz a la vida y obra de aquellas artistas e intelectuales, que pertenecen por derecho propio a la generación del 27, pero que la Historia jamás ha reivindicado, sumergiéndolas en un doloroso olvido.

Ver en RTVE

Las Sinsombrero - El exilio

Tres generaciones más tarde, el documental El exilio -tercer capítulo de la serie Las sinsombrero- recupera la memoria de aquellas intelectuales que tuvieron que huir de su país para salvar sus vidas personales y profesionales. Un documental que puede verse en A la Carta en Imprescindibles que trae a la vida las historias de mujeres como Luisa Carnés, Mada Carreño, Margarita Nelken, Silvia Mistral, Victorina Durán, María Dolores Arana y Carlota O'Neill.

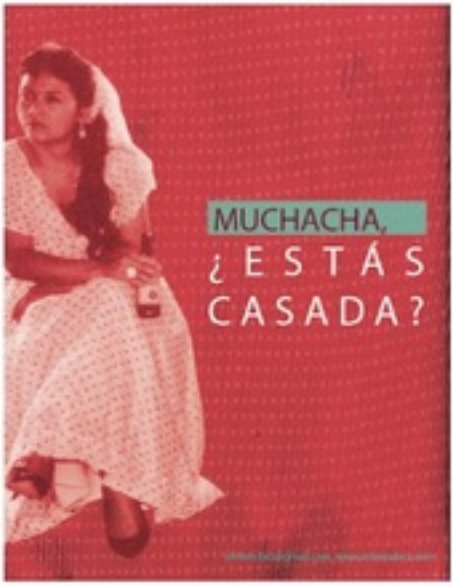
El tercer episodio de Las Sinsombrero cuenta además con una banda sonora excepcional a cargo de la cantante Sheila Blanco que, inspirada por la historia que descubrió en esta serie documental, dio forma al álbum-homenaje Cantando a las poetas del 27 (2019).

Ver en RTVE

Naranjas de Hiroshima

Muchacha, ¿Estás Casada?

April 16, 2021



Dirección: ***Felipe Morán***
Guión: ***Felipe Morán y Kristína Jamrichová***
Investigación: ***Kristína Jamrichová***
Fotografía: ***Felipe Moran***
Cámara: ***Felipe Moran***
Montaje: ***Sara Pérez Fernández***
Sonido: ***Miguel Chávez e Idar Estudio***
Música: ***Mexitano Soundsystem***
Diseño Gráfico: ***Andrea Caboara***
Productor ejecutivo: ***Felipe Morán***
Productora: ***Arriero Docs***
Formato: ***HD 1920 X1080***
Testimonios: ***Ana Marín Amador, Emilio Marín Medina, Rosa Marín, Roberto Marín, Arturo Marín Pereida, Jorge Marín, Cristian Marín, Jovani Marín, Citlali Marín Medina, Lupe Marin, Verónica González Marín, Ana Pereida Sánchez, Tomás Marín, Hilda Marín, Antonio Marín "El Tigre".***
Idioma: ***Español, Romaní***
Subtítulos: ***Español, Inglés***
País de producción: ***México, Eslovaquia***
Año: ***2016***
Web oficial: *www.arrierodocs.com*

Duración: ***45 min.***
Es un documental sobre la identidad de una auténtica tribu urbana que ha sobrevivido hasta la fecha en medio de una descomunal sociedad de **"Los Otros"** y que ha logrado conservar su peculiar cosmovisión del mundo.

Sinopsis

Hoy día el tema de la identidad, parece, que se ha puesto muy de moda. ¿Por qué será? ¿Acaso estamos atravesando tiempos de mayor preocupación por nuestra propia identidad, hecho que nos hace reflexionar de las identidades ajenas?

La gente Rom de Guadalajara lleva aproximadamente veinte años de sedentarios viviendo en las afueras de la ciudad. ¿Podríamos decir o dirían ellos que se sienten (chez soi - en casa) aquí en las casas que construyeron? Sí, porque los Rom traen su casa consigo, su casa es su familia, no sólo padres e hijos sino también primos, tíos, cuñados y sobrinos.

Su casa son sus prácticas culturales jamás carentes de un significado social. Aquí, tal vez, somos testigos de una identidad territorial en su sentido de palabra simbólico. Los Rom aceptaron que uno puede sentirse en cualquier parte *chez soi* siempre y cuando traiga su mundo encima.

Los Rom de Guadalajara conforman una comunidad aproximada de quinientas a seiscientas personas. Ellos mismos suelen presentarse a los ***non-Rom*** como Gitanos o Húngaros, debido a que la mayoría de la gente desconoce el término Rom. Ni uno de estos etnónimos tiene mucha pertinencia en cuanto a su verdadero origen.

La equivocación popular Húngaros, que es de uso común por toda América Latina, fue creada, tal vez, por ellos mismos ya que se creía que habían venido de Hungría. El término Gitanos por su parte debería usarse correctamente solo para referirse a los Gitanos de España, sin embargo se ha acostumbrado en la lengua española aludir con él a cualquier grupo gitano o nómada. Además, los Rom de Guadalajara se consideran a sí mismos Mexicanos.

Eran sus tatarabuelos que a finales del siglo diecinueve empezaban a cruzar el Océano Atlántico y llegar al continente americano desde Europa (tanto América del norte como del sur).

Incluso dentro del propio continente se trasladaban mucho, así que hoy día resulta que en México hay **Rom** que son descendientes de clanes que antes vivían en Argentina, Perú u otros países latinoamericanos.

Cabe subrayar que la transformación de su identidad colectiva, el grado de su conservación y su desarrollo continuo en este ambiente, han estado transcurriendo de una manera completamente distinta del contexto europeo, como si se hubieran aprovechado del hecho de que aquí, en medio de un amasijo indígena-mestizo su presencia gozaba de la posibilidad de pasar desapercibida o percibida solo hasta un punto admisible para ellos.

No fueron sometidos a una sedentarización forzada, se establecieron o pasaron al seminomadismo porque en un momento dado así les convenía.

Aproximadamente hasta los años noventa del siglo pasado erraban por todo México con su cine ambulante. Literalmente llevaron el agua a su molino ya que llegaban hasta los ranchitos perdidos donde no había televisión ni electricidad. Cobraban cinco pesos la entrada y los lugareños les daban la bienvenida pues traían un poco del aire artístico a esos lugares arrinconados.

La electricidad, la televisión y los vídeo-reproductores acabaron con el negocio de los gitanos. Hay quienes siguen errando hasta la fecha, sin embargo la mayoría se aprovechó de los precios favorables de los terrenos en las aglomeraciones urbanas crecientes y se construyó sus casas.

El documental relata la cotidianidad de los Rom tal como acontece en las afueras de la segunda ciudad más grande de México. Esta gente que vive de la compra y venta de coches usados ha conseguido mantener su forma de vida basada en el acatamiento de las normas de organización social que incluye respeto a la pertenencia en su linaje.

Referencias

1. Véase Bauman, Zygmund: Identidad. Madrid:

Losada, 2005, pág. 7.

2. Véase Silverman, Carol: correspondiente y cumplimiento de las obligaciones que ésta supone, obediencia a los roles que le incumben según su edad y género, cumplimiento de las costumbres de boda y el hecho de sujetarse a los veredictos de la kris romani.

3. Kris romani es una especie de tribunal o junta específica de los Rom adonde se llevan todos los conflictos graves de la gente que sobrepasan las posibilidades de una familia en solucionarse a su nivel (problemas matrimoniales, divorcios, conflictos económicos etc.)

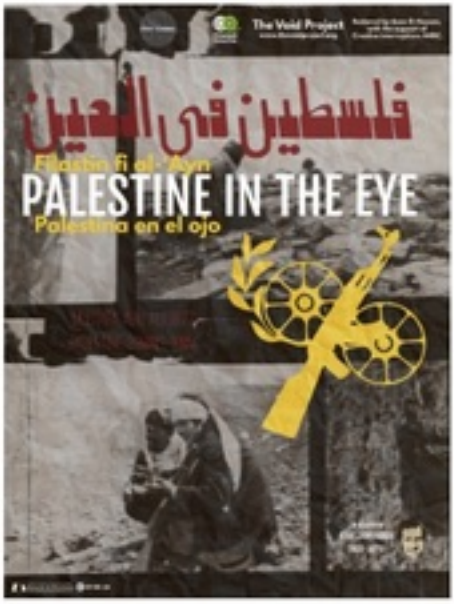
Fuentes de información: ***Arrierodocs***

Enlace del documental: *https://youtu.be/FDZjfLY-XAEQ*

Naranjas de Hiroshima

Palestine in the Eye

May 17, 2021



Título original: ***Palestine in the Eye***
Dirección: ***Mustafa Abu Ali***
Producción: ***Palestinian Film Institute.***
Restauración: ***Azza El-Hassan, fundadora de The Void Project en 2017 con el apoyo de Creative Interruptions AHRC.***
Formato original: ***16mm.***
País de producción: ***Palestina***
Año: ***1977***
Duración: ***29 min.***

ojo

Uno de los íconos del cine palestino es el fotógrafo y director de fotografía Hani Jawharieh, nombrado 'mártir del cine' después de perder su vida filmando un combate en Ain Toura, Líbano, en 1976, capturando trágicamente su propia muerte desde el frente.

Jawharieh fue uno de los fundadores de la Unidad de Cine de Palestina, un colectivo de creadores de imágenes que operaba desde Ammán, esforzándose por documentar la injusticia masiva de la ocupación israelí y, al mismo tiempo, ir contra la corriente de la imagen más común de palestinos victimizados, mostrándolos en el corazón de la batalla, resistiendo y luchando.

Fotograma de Jawharieh del documental de Mustafa Abu Ali que narra su vida, Palestina en el

Sus fotos, específicamente las de Jawharieh, constituyeron la mayor parte de la propaganda lanzada en oposición a la ocupación israelí, convirtiéndose en la narrativa oficial de la revolución palestina.

Durante la invasión de Líbano en 1982, el ejército israelí destruyó el archivo de la Unidad de Cine Palestina, robando y saqueando la mayor parte de su contenido, incluidas las obras de Jawharieh.

Este cartel, distribuido por el Movimiento Palestino de Liberación Nacional en 1970, presenta una de las fotografías icónicas de Jawharieh. Crédito de la foto-Archivos del Proyecto Palestino del Cartel.

Sin embargo, su esposa, Hind, mantuvo una colección de sus películas en la seguridad de su hogar, así como su archivo personal de fotografías, nunca antes vistas por el público.

Agradecemos enormemente a Azza El Hassan por su invaluable trabajo de recuperación, restauración y difusión en The Void Project, y con la que hemos tenido contacto y apoyo para publicar este documental, del que también hemos diseñado un nuevo cartel para esta ocasión.

Con la ayuda de la curadora Azza El Hassan, quien fundó The Void Project, un proyecto multimedia que reúne diferentes formas de archivos en un esfuerzo por llenar el 'vacío' dejado con el robo y saqueo de archivos palestinos.*1

*Fuentes de información: The Void Project, Other Cinemas, *1 Scene Arabia, *2 Watershed, Palestine Studies, Creativeinterruptions, Palestine Image & Film Archive,*

The Void Project, utiliza fotos, películas y texto para lidiar con la ausencia y / y presencia de una imagen en tiempos de guerra. En The Void, se rastrea la historia detrás de una foto rescatada, y se restauran y exhiben películas que se han ocultado porque sus dueños temían por la vida de las películas. The Void Project, también produce películas que tienen como objetivo curar a sus protagonistas de un evento o momento grabado visualmente.

The Void Project realiza exhibiciones y proyecciones, tanto en línea como en el mundo real.

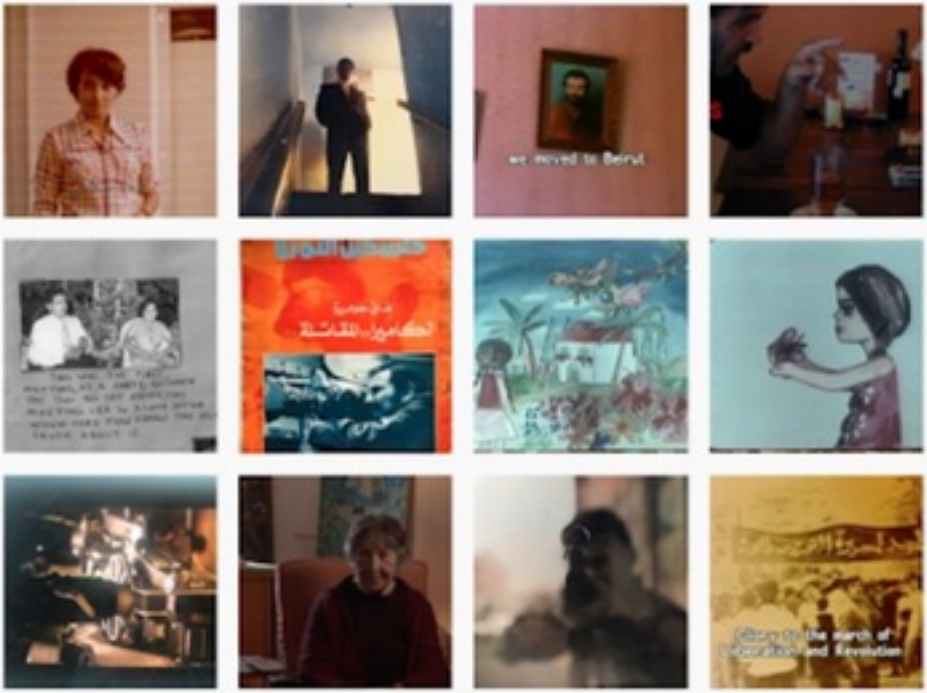
Ver en V.O. en árabe con subtítulos en inglés en Youtube.
Ver en V.O. en árabe con subtítulos en inglés en Vimeo.

Películas Restauradas

The Void Project ha restaurado una colección de películas palestinas . La mayoría data de los años 60, 70 y 80. Una era conocida como la era revolucionaria del cine palestino. Estas son películas que fueron producidas por el Palestine Film Institute en Jordania y Líbano. Las películas más recientes que se restaurarán son películas realizadas por mujeres cineastas durante los años revolucionarios del cine palestino. Women & the Revolution es una colaboración entre The Void Project y el London Palestine Film Festival .

مشروع الفراغ

The Void Project



"En 1982, el archivo de la Unidad de Cine Palestina fue destruido y su contenido fue robado durante la invasión israelí de Beirut. Ahora se sabe que el ejército israelí se apoderó de él.

Investigadores de la Universidad de Sheffield Hallam han participado en el trabajo de digitalización y restauración de películas que se produjeron durante la Revolución en las décadas de 1960 y 1970, una parte perdida de la cultura palestina."***2**

Palestine in the eye, restaurada por Azza El-Hassan, fundadora de The Void Project en 2017 con la colaboración de Creative Interruptions AHRC.

"Palestine in the eye" antes y después de la restuación.
Naranjas de Hiroshima

Almadrabas

Carlos Velo, Fernando G. Mantilla.
1935

Almadrabas
January 23, 2022

Título orginal: ***Almadrabas***
Dirección y Guión: **Carlos Velo,Fernando G. Mantilla.**
Fotografía: ***José María Beltrán.***
Música: ***Regino Sáinz de la Maza*** *(temas musicales de* ***Robert Schumann****).*
Productora: ***Consorcio NacionalAlmadrabero.***
Lugares de rodaje: ***Vejer de la Frontera (Cádiz).***
Estreno: ***03-12-1934 Madrid: Panorama***
País de producción: ***España***
Año: ***1935***
Formato: ***35 mm, B/N***
Duración: ***20 min.***

Documental producido por CIFESA para elConsorcio Nacional Almadrabero y rodado en Vejer dela Frontera y Barbate (Cádiz) sobre la pesca,conservación y comercialización del atún. "Mi labor como documentalista comienza en 1934, con Almadrabas, en donde se muestra la pesca del atún con las almadrabas en el mar abierto. Quise hacer un documental en el que sinpronunciar nada, se entendiera todo". (Carlos Velo).

Quedaban todavía 6 años para que John Ford y John Wayne rodasen 'La Diligencia' cuando el gallego Carlos Velo viajó hasta tierras gaditanas para rodar 'Almadrabas', un documental de 1933 sobre la pesca del atún en la provincia de Cádiz.

La descripción del documental, grabado como es lógico en blanco y negro, dejaba claro de lo que iba: 'film documental sobre la pesca e industria del atún en España".

Contextualizando, hay que decir que España se encontraba en plena época republicana y que Velo había llegado a Madrid a principios de los años 30 para estudiar medicina. Allí, gracias a sus conocimientos sobre biología, fue el encargado de darle a Luis Buñuel las hormigas rojas que aparecen en la película 'Un perro andaluz'.

A raiz de eso, y de conocer las obras de los grandes autores soviéticos de la época como Eisenstein, Pudovkin o Dovzhenko, Velo dirigió un cineclub y decidió pasarse al otro lado de su pantalla. Así, su primera obra, rodada en Cádiz, sería Almadrabas. Luego, la Guerra Civil le obligó a exiliarse a México, donde pasó el resto de su vida y donde desarrolló una exitosa carrera como director.

El documental, que tiene una duración algo superior a los veinte minutos, narra con detalle los entresijos del arte milenario de pescar atunes que a día de hoy sigue vigente.

Está claro que en casi noventa años han cambiado algunas cosas, por eso resulta muy interesante ver como se trabajaba antes. Los pescadores, obviamente, no contaban en sus barcos con las maquinarias con las que cuentan ahora, ni la demanda para la venta era tan grande como la actual. Además, no existían los descansos, se trabajaba de sol a sol.

En el documental se puede disfrutar de imágenes del Vejer y el Barbate de la época, pueblos que el director presenta en el inicio como Vejer, un pueblo árabe, y Barbate, el mar y la tierra.

Fuentes de información: La voz de Cádiz, Contaminame, Cienciatk, Scribd

Ver en Youtube.

Naranjas de Hiroshima

"90 años de memoria cinematográfica"

Breve recorrido por la historia del cine documental en México (1893-1983)

90 años de memoria cinematográfica en México

January 24, 2022

“90 años de memoria cinematográfica”

Breve recorrido por la historia del cine documental en México

(1893-1983)

Vistas de México - Gabriel Veyre , Lumière Films Company (1896)

Las batallas documentadas

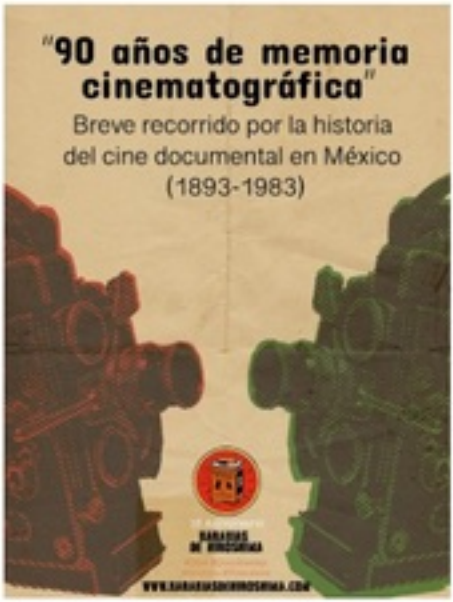
A pesar de las primeras limitaciones narrativas del cine en México este siempre estuvo ligado al poder, así mismo, los presidentes -en su mayoría- supieron de la importancia de esta nueva tecnología comunicativa, es así que una gran parte de la actualidad política y social del México de las primeras décadas del siglo XX, está retratado en el trabajo de directores como Salvador Toscano, los hermanos Alva, Enrique Echaniz, Guillermo Becerril e hijos, Jesús Abitia Garcés, Enrique Rosas, entre otros.

Además de las “vistas” -como llamaban a las primeras películas de cine- que representaban momentos de la vida política y social, fueron surgiendo los primeros documentales y en poco tiempo el cine documental ya era una herramienta política que generaba cambios, por ejemplo, en 1913 sucedió con varios documentales sobre la “Semana Trágica”, golpe de estado militar que tuvo lugar en la ciudad de México del 9 al 19 de febrero de 1913 para derrocar a Francisco I. Madero de la Presidencia de México, durante la Revolución Mexicana.

Ángel Miquel, investigador de la Universidad Nacional Autónoma del Estado de Morelos, indagó sobre la existencia de por lo menos tres documentales sobre “los hechos de armas de febrero de 1913”, realizados por cineastas como los hermanos Alva, Salvador Toscano y Enrique Rosas.

Esas cintas, indicó Miquel, registraron los estragos de las batallas: “los cadáveres en la vía pública, las calles desoladas y casas incendiadas, la marcha de los ejércitos de uno y otro bandos, pero también agregaron con oportunidad periodística los lugares donde fueron asesinados José María Pino Suárez, y Gustavo y Francisco I. Madero, así como del sepelio de este último, que tuvo lugar el 24 de febrero”.

Algunos de estos documentales referidos por el académico son *Semana sangrienta en México*, de Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos Alva, estrenado el 25 de febrero; *Revolución Felicista*, de Salvador Toscano y Antonio Ocaña, proyectado el 28 de febrero y un tercer filme, atribuido a Enrique Rosas que, de acuerdo con Miquel, también puede ser una edición corta del material de Toscano, la única que se ha conservado como fue editada.



De acuerdo con el boletín "Decena Trágica, otro campo de batalla" emitido por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), en febrero de 2013, Ángel Miquel anotó que estas películas fueron exhibidas en los cines de la capital al menos 35 veces, pero también en ciudades como Toluca, Mineral del Oro, Salamanca y Atlixco, en Puebla, La Piedad, Ciudad Victoria y San Luis Potosí: "los documentales provocaron la reacción violenta de los maderistas, que lanzaban "mueras" contra el usurpador Huerta, en algunas salas tuvo que intervenir la fuerza pública para aplacar los ánimos de la turba".

Los hermanos Alva filman escenas militares ca. 1910

Ciudad de México, Distrito Federal, México

Acervo INAH: fondo Colección Archivo Casasola -

Fototeca Nacional Parte de INAH: Fototeca Nacional INAH

Según este comunicado, en junio de 1913 el gobierno de Huerta publicó un reglamento que en la práctica instauró la censura de "la propaganda cinematográfica y la libertad de los documentalistas" a través de los inspectores del gobierno. "Anteriormente, los inspectores de la capital revisaban la seguridad y el orden en las salas, después del decreto tenían facultades para ver primero las películas y otorgar un permiso por escrito que permitía su exhibición", dice la publicación.

Por su parte, Álvaro Vázquez, investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), se refirió a la reutilización del material fílmico de la Decena Trágica para elaborar cintas de carácter épico, tales como *Memorias de un mexicano* (1950), de Carmen Toscano, y *Epopeyas de la Revolución Mexicana* (1964), que utilizaron el pietaje de los pioneros de la cinematografía Salvador Toscano y Jesús H. Habitia, respectivamente". ***1**

La Revolución Mexicana fue el primer gran conflicto armado registrado por el cine, los diferentes avances, gestas, tomas de poder, presidente tras presidente, batallas, muertes, derrotas y triunfos fueron registrados por los nuevos cineastas mexicanos y también por algunos extranjeros.

Salvador Toscano, de quien se dice que compró su primera cámara vendiendo una colección de timbres postales, y abrió la primera sala de exhibición del Cinematógrafo Lumière, fue el cineasta que filmó la primera ficción en México y que registró una parte de los acontecimientos sociales y políticos en este país, como la Revolución Mexicana, además realizó tomas y reportajes filmados en momentos históricos, dirigió y editó varias versiones sobre el documental *Historia completa de la Revolución* (1912, 1914, 1915, 1916, 1927), terminando en *Historia de la Revolución Mexicana* (1935).

El cine documental no solo fue empleado para retratar a la sociedad mexicana, también las diferentes esferas políticas que usaron el poder de la imagen documental para forjar la identidad nacional, para sus intereses políticos, y así, antes de entrar en la década de los 20 del siglo pasado, ya se instauraban las primeras condiciones legales para que el gobierno comenzara a producir sus propias películas, más allá de los encargos propios que hasta ahora habían funcionado desde los inicios:

"El interés del nuevo gobierno federal por la imágenes en movimiento se manifestó también en l creación en 1917 de las cátedras de "Preparación y práctica del cinematógrafo" y "Ceremonial, mímica y maquillaje" en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático; en la producción de unas cuanta cintas de ficción a cargo de la Secretaría de Guerra y Marina, de las que sólo se exhibió comercialmente Juan Soldado (Enrique Castilla, 1919), y en la filma ción de cortos por la Secretaría de Gobernación baj títulos como Servicio postal en la Ciudad de México Un paseo en tranvía en la Ciudad de México y E agua potable en la Ciudad de México, positivados y copiados en los primeros meses de 1920 en un labora torio instalado en la propia dependencia. Por otr parte, parece probable –como sugiere Aurelio de lo Reyes– que la presidencia u otra oficina estatal pa trocinara el primer noticiero que logró editarse d manera permanente en el país, la Revista semana México, cuyo primer número apareció en julio d 1919 y el último en mayo de 1920. Pero aparte de estímulo a la producción y exhibición de películas d propaganda, la iniciativa federal de mayor calado e el campo del cine fue la instauración en octubre d 1919 de un Departamento de Censura, dependiente d la Secretaría de Gobernación, que tuvo entre sus prin cipales funciones revisar las películas extranjeras qu fueran a exhibirse, para evitar que contuvieran esce nas denigrantes para México". ***2**

Preservación de la memoria familiar

La década de los veinte trajo consigo muchos avances, entre los cuales estaba la comercialización del cine para las familias, aunque no cualquiera podía permitírselo, pero por primera vez quienes se lanzaban a la aventura de filmar la realidad desde su propio punto de vista no eran cineastas o aspirantes a serlo, sino gente que quería filmar su realidad y captar esos momentos que empezaron a ser los primeros recuerdos fílmicos familiares. Si bien en las primeras películas exhibidas por los Loumiere había películas caseras, de la intimidad familiar, no se hacía como un experimento o con la intención de ser vistas por un público, sino con la intención de tener un registro familiar. El cine casero registró lo que el documental oficial no filmaba, algunos mexicanos de clase alta usaron los diversos formatos disponibles, según sus posibilidades económicas, tales como el Pathé 9,5 mm que tuvo un cierto éxito, así como el 8mm y el 16mm.

Es muy probable que para las próximas décadas se siga documentando la vida familiar y social, así como los más insospechados lugares o episodios. Desafortunadamente es imposible saber el volumen del "cine casero" que se ha producido y se producirá en México, sin embargo, es probable que en muchos años algunos de estos registros salten a la gran pantalla -para la que nunca estuvieron pensados-, convirtiéndose en otro tipo de cine mediante el uso de archivo, un cine como es el *foundfootage* o metraje encontrado, que está de moda en este siglo, proyectos como Archivo Memoria de la Cineteca Nacional (2011), son un ejemplo de preservación de memoria documental.

El noticiario, la nueva forma de cine documental

Además de las nuevas formas narrativas en el cine de ficción, el cine documental creció en su vertiente más noticiosa en la década de los 20, es así que hoy en día existe un largo recorrido de realización de noticieros, reportajes y documentales en México y en diferentes latitudes del mundo.

Cineastas que ya tenían una década de trayectoria siguieron produciendo, tal es el caso de Jesús Abitia, con documentales como *Las industrias de México* (1921), *Fiestas del primer Centenario de la Independencia* (1921), *La Venecia mexicana* (1922), *Tabasco* (1923), *Gira electoral de calles por diversos estados* (1924), *Las tres eras de la agricultura, los bueyes, las mulas y la gasolina* (1925-1928), *El estado de Sonora* (1929), *Alvaro Obregón* (1929), *Baja California* (1929).

La década de los 30 comenzó con una premonitoria visita del héroe del cine ruso Segei Eisentein, quien filmó un material basto que nunca tuvo la oportunidad de montar, de este metraje en la misma década se pudieron ver varios montajes editados por el productor americano de Sergei, como fueron *Thunder over Mexico* (1933) y *Death Day* (1934), no fue hasta 1979 que hubo una edición final del proyecto original de Eisentein ¡*Que viva México!*

Con mayor libertad creativa, cámaras más ligeras y la introducción del sonido, surgieron obras notables que muchas veces cruzaron los límites impuestos entre la ficción y el documental, por ejemplo, más encaminado a lo poético y social, está *Redes* de Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann (1936)

El nacionalismo y el impulso revolucionario por la creación de un México renovado redundaron en valorar al cine como instrumento pedagógico. Este descubrimiento indujo en pleno cardenismo a la

realización de *Redes* (1936), el primer proyecto de una serie educativa inconclusa producida por la Secretaría de Educación Pública (SEP). Originalmente titulado *Pescados*, es una ficción documental sobre la comunidad pesquera de Alvarado en Veracruz. Paul Strand, fotógrafo y guionista estadounidense, junto con Emilio Gómez Muriel y codirección con Fred Zinnermann, seguidor del austriaco de Flaherty, son los autores de esta película cuasi etnográfica, precursora del neorealismo, que contrasta la lucha por sobrevivir de los pescadores con la avaricia de los capitalistas y políticos. El argumento surge de la investigación hecha en el campo. Y la mayoría de los actores representan sus propios papeles en su lucha común por la vida y en su medio". *** 3**

Así como hay algunas primeras incursiones al documental antropológico, como es la controvertida y poco conocida serie *Harry Wright´s Mexican Indian Series* (1939-1941), donde el magnate estadounidense Harry Wright financió un primer retrato temático desde la perspectiva blanca, estadounidense y rica entorno a diferentes pueblos originarios de México, así como sus entornos y costumbres, y no sólo con sonido, sino también a todo color, con algunos títulos que dicen mucho acerca de las simpatías de Wright: *Los indios otomíes envenenan a sus peces*, *Los crueles y bárbaros triquis*, *Danza Zoque de los pájaros*, *Danza guerrera azteca*.

También esta década será importante por varios proyectos institucionales, como son el caso de la Oficina de Cinematografía de la SEP (1934), del que partirán filmes como el mencionado *Redes* y el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), creado por el presidente Lázaro Cárdenas sólo cuatro meses después de tomar el poder, el 1 de enero de 1937.

"Con la creación del DAPP, el gobierno cardenista cayó en la ambigüedad del control de la información, ya que si bien el organismo buscaba ser el único medio por el cual se difundieran los comunicados, noticias o información referente al ejecutivo y a la imagen del país, también se realizaron una gran cantidad de materiales de propaganda que dieron trabajo a distintas empresas, las cuales incluían su propia versión de México.

Una de las principales razones de la existencia y responsabilidad del DAPP consistía en comentar, explicar y fundamentar teóricamente las informaciones oficiales, lo cual se realizaba desde el discurso cinematográfico sin problemas. Así, el DAPP se convirtió en productor de cine, ya sea apoyando económicamente a proyectos, comprándolos una vez que se habían realizado o filmando y llevando a cabo sus propios documentales.

Sin embargo, una cosa era la producción y otra, muy diferente, que estos materiales llegaran al público en general. Con este propósito en mente, dentro del Departamento se crearon diferentes comisiones. En el caso de cinematografía fueron dos: la referente a Producción Cinematográfica y la de Circulación de Películas. El fin de ambas consistía en "Promover y vigilar la circulación de las películas del departamento, con el fin de lograr su más amplia exhibición tanto en el país como en el extranjero".

Entre 1937 y 1938, en el DAPP se realizaron 116 copias de los materiales producidos en el mismo año, algunas en otros idiomas, como el inglés y el francés. La manera de distribuir dichos materiales se dio a través de un grupo de colaboradores, los cuales tenían como prioridad impulsar la circulación de las películas elaboradas por el organismo oficial. El primer movimiento dado por el Departamento para lograr esto fue el acercamiento y creación de convenios con exhibidores nacionales y distribuidores de películas extranjeras; en dichos convenios quedaba establecido que las películas del DAPP "De carácter informativo y documental, fueran exhibidas sistemáticamente dentro de los programas de cintas de gran metraje en todos los salones que constituyen circuitos comerciales"*** 4**

A pesar de su corta trayectoria, el DAPP produjo una gran cantidad de documentales, noticieros y programas de radio, se convirtió en la fuente oficial de las noticias nacionales. Además tuvo visión internacional y sirvió para contrarestar las campañas extranjeras contra el gobierno de Cárdenas y colaboró con otras pro-

ductoras estatales, como Laya Films, productora del gobierno de la Cataluña republicana durante la Guerra Civil Española, con quién hubo intercambio de materiales fílmicos e incluso el uso de material del DAPP en los noticieros de Laya, como es el caso de *Los niños españoles en México* de Gregorio Castillo (DAPP) (México, 1938), parte de sus tomas fueron usadas en *Mexic Amb els infants espanyols* (México con los niños españoles) del noticiario "Espanya al dia" (1938).

Puedes leer más al respecto de este documental aquí mismo en Naranjas de Hiroshima.

Durante la década de los cuarenta el noticiario se asentó como la narrativa más usada en la producción de no ficción mexicana y se convirtió en la única realidad que vieron los mexicanos en la pantalla, filmándose centenares de reportajes, noticieros y documentales, mostrando los avances realizados por diferentes gobiernos, profundizando en el género del noticiario gubernamental y retratando los grandes acontecimientos de la época y elementos patrióticos como el registro del homenaje a Jaime Nunó y Francisco González Bocanegra, autores del "Himno Nacional Mexicano" en *Los honores póstumos a los preclaros autores* de Luis Manrique (SEP y Bellas Artes, 1942).

Los realizadores de la época tenían pocas oportunidades creativas, más allá de los logros presidenciales o los acontecimientos naturales, como fue el caso de la erupción del volcán Paricutín, dando lugar a muchas y variadas producciones como: *Volcán Paricutín* de Samuel Bolling Wright, Xavier Frías (México, 1943) o *Nace un volcán* de Luis Gurza (1943), entre muchas otras.

El poder derivado de las herramientas de comunicación de esos días asentaron una estructura cerrada que, incluso, perdura hasta nuestros días, los noticieros de los años cuarenta son la base de la televisión actual, que llegará a dominar la pantallas mexicanas una década después.

Como dice Alejandro Gracida en su entrevista para El Volcán:

> "Los empresarios del periodismo cinematográfico son un grupo muy vinculado con el gobierno. Encontramos desde políticos como el general Juan F. Azcárate, que fue director del noticiero *EMA* o bien, realizaciones como el Noticiero *Clasa* que fue hecho bajo la supervisión del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP). Otro caso sumamente interesante es el del *Noticiero Continental*, porque el investigador Seth Fein ha encontrado documentación que prueba cómo este noticiero fue financiado por el gobierno estadounidense; en un contexto de Guerra Fría el *Noticiero Continental* se dedicó a difundir contenidos favorables al gobierno de Estados Unidos. *Cine Mundial* o *Cinescopio* también pertenecieron a los círculos de poder que se hicieron del control de los medios de comunicación en México, donde figura el infaltable Emilio Azcárraga Milmo
> (...)
> Estos noticieros van a saltar en un primer momento casi tal cual a la televisión; el formato sigue siendo el mismo y no sólo en el aspecto noticioso sino también en el del espectáculo. Esos noticieros estaban muy nutridos de notas de la farándula, de humor, deportes, y es ahí donde empiezan a germinar los que después conoceremos como formatos televisivos. Los noticieros del cine, que ya contaban con cuatro o cinco décadas de existencia previa, fueron la génesis de los noticieros de la televisión".*$

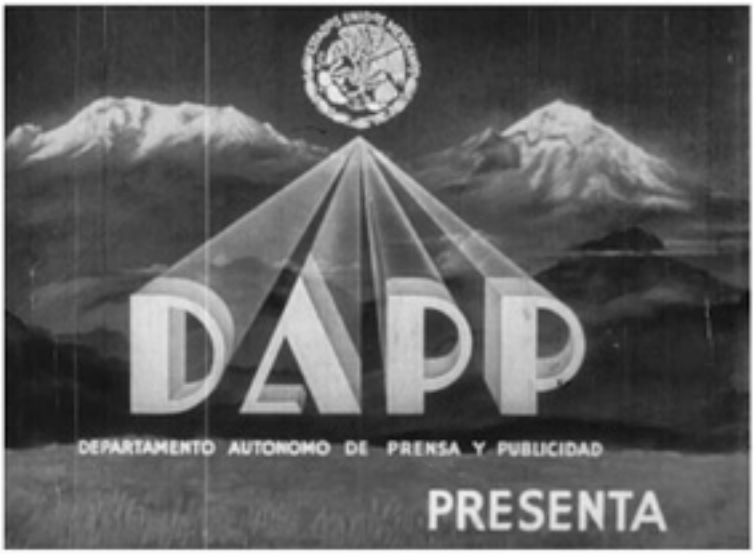
El 31 de agosto de 1950 se inauguró el primer canal comercial de televisión en México y América Latina, un día después, el 1 de septiembre, se transmitió el primer programa con la lectura del IV Informe de Gobierno del Presidente de México, Lic. Miguel Alemán Valdés. Simultáneamente los diferentes medios de comunicación producían cada vez más noticieros que eran proyectados en las salas de cine, como *Cine mundial* (1955-1973), producido por Manuel Barbachano, *Noticiero mexicano* (1952-1953), y los

noticieros *El Universal*, *Noticiero Mexicano Novedades*, *Noticiero Excélsior CLASA*, *El mundo en marcha*, *Telerevista*, *Noticiero deportes gráficos*, entre otros.

A la par, el cine de ficción se encontraba abandonando la Edad de Oro del Cine Mexicano para comenzar un largo declive que, sin embargo, en el ámbito documental propició películas cada vez más interesantes, algunas muy importantes, tal es el caso de Carmen Toscano, cuando culminó la labor de su padre, con los archivos familiares de lo filmado y recopilado por Salvador Toscano, Carmen dirigió uno de los más importantes documentos realizados con archivo del cine nacional *Memorias de un mexicano*, estrenado en 1950, también empezó a resonar el nombre de un español que llegó con exilio republicano, Carlos Velo, quién además de realizar piezas para algunos noticieros dirigió su primer

En esta década también se fundaron los primeros cineclubes. En 1952 nació Cine-Club Progreso, el primer cine club de vanguardia en México, dos años más tarde Manuel Gutiérrez Casanova fundó el primer cine club universitario en la UNAM.

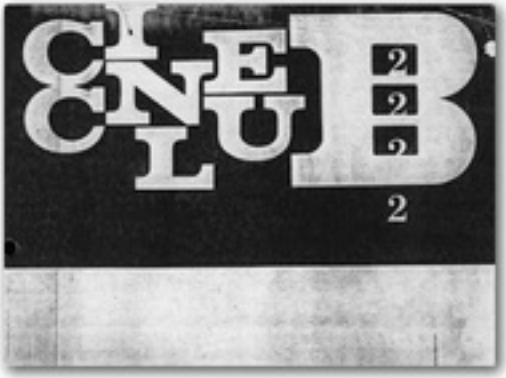
Para 1958, el Instituto Nacional Indigenista empezó a producir cine documental. La primera película del INI es *Todos somos mexicanos* (1958), filmada en 35 mm sobre las primeras acciones indigenistas en las llamadas regiones de refugio. Encargada por Alfonso Caso, fundador del INI, dirigida por José Arenas. Para 1959 se estrenó la primera del MNA *Carnaval de Chamula* de José Báez Esponda.

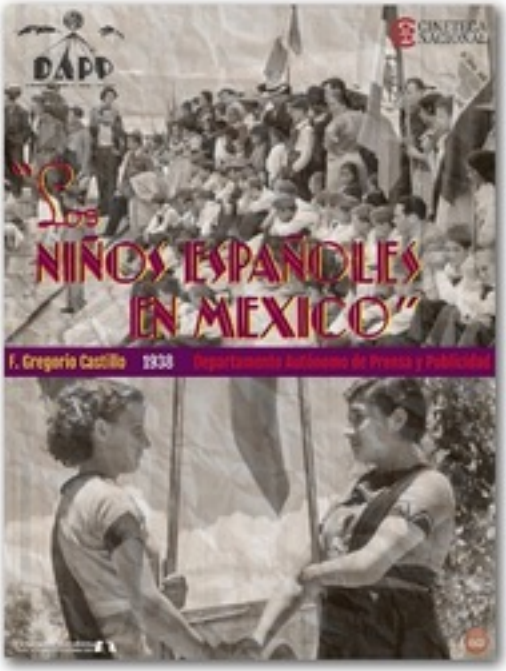


largometraje documental *Torero* en 1956, producido Manuel Barbachano, y que sentó las bases de una nueva forma de hacer cine documental en México.

También para finales de la década de los cincuenta aparecen grupos como Cine Taller, con miembros como Julio Pliego o Manuel González Casanova. De esta manera comenzaron tiempos oscuros en el cine mexicano y los productores declararon en crisis a la industria cinematográfica, es así como comenzaron los cambios que transformaron la industria del cine para siempre.

Los primeros cine-clubs





En 1960, el Estado intervino en la industria del cine para hacer frente a la crisis en un complejo proceso que inicio con la nacionalización de la exhibición, pasando de ser un monopolio privado a uno público, algo que no consiguió que aumentara, de forma significativa, la producción del cine nacional. Fue casi hasta la década de los setenta que se sembraron las bases de lo que sería parte de la cinematografía mexicana, y prácticamente lo que conocemos hasta nuestros días, acontecimientos como la compra de los *EstudiosChurubusco*, la fundación la *Filmoteca de la UNAM*, cuyo acervo se origina con la donación de los filmes *Raíces* y *Torero*, así como la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en 1963, donde estudiaron Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Bojórquez, Marcela Fernández Violante, Alfredo Joskowicz y muchos otros. A la vez que surgen grupos y revistas como "Nuevo Cine" (1960) como miembros como Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo, Luis Vicens, Juan Manuel Torres, Rafael Corkidi o Paul Leduc. Se funda el Departamento de Cine del INAH, de los que surgen documentales como "Kalala" de Oscar Menéndez (1962) o "Él es Dios" de Víctor Anteo en 1965.

La década de los setenta comenzó con títulos muy importantes, aunque no tan reconocidos, como *Epopeyas de la revolución*, de 1963, en donde Gustavo Carrero, utiliza el metraje de Jesús H. Abitia filmado durante la Revolución Mexicana de 1910-1917. Para 1965, *La fórmula secreta* de Rubén Gámez rompió con todos los paradigmas asignados al cine mexicano hasta ese momento, e influyó en toda una generación de cineastas, que surgieron en 1968, como en *Todos somos hermanos* de Oscar Menéndez, que filmó en 1966.

Fue también gracias a las nuevas tecnologías, como el Super8, que abarataron mucho los costos del cine casero, que dejó de pertenecer a una élite para ser cada vez más accesible, con esta tecnología también surgieron nuevas formas de hacer cine y algunos de los futuros directores pudieron hacer sus primeros cortos en estos formatos creados para el cine familiar.

CATALOGO

centro de producción
de cortometraje

El cine documental como denuncia

El año de 1968 es extremadamente importante para México, en muchos sentidos, pero en el ámbito cinematográfico sucedieron dos eventos claves: las protestas estudiantiles que terminaron con la Matanza de Tlatelolco el 2 de octubre de ese año y las XIX Olimpiadas de 1968.

De las protestas estudiantiles y la matanza de Tlatelolco surgieron piezas realizadas en colaboración por cineastas clave como los *Comunicados cinematográficos del Consejo Nacional de Huelga*, en los que participan Paul Leduc, Rafael Castanedo y Óscar Menéndez.

Más tarde también se utilizó este material para la realización de *El grito*, un documental filmado en colectivo por estudiantes del CUEC, editado bajo la dirección de Leobardo López Aretche. También, en 1968, surgieron documentales como *Únete Pueblo y 2 de Octubre. Aquí México* de Oscar Menéndez, así como *Mural efímero* de Raúl Kamffer, producido por el CUEC.
Puedes ver todo lo publicado en Naranjas de Hiroshima sobre el 02 de Octubre de 1968 pinchando aquí.

Simultáneamente a la lucha política y a la represión, el otro hecho determinante fueron las Olimpiadas, que permitieron a muchos de los futuros documentalistas trabajar de forma profesional realizando todo tipo de piezas del evento olímpico de donde, además de piezas cortas, se seleccionó al director Alberto Isaac para realizar la película oficial *Olimpiada en México*, en 1968.

"Con la finalidad de promover en el exterior la imagen del México moderno que albergaría los XIX Juegos Olímpicos, el Comité Organizador de las Olimpiadas (COO), a través de su Sección de Cinematografía encabezada por el realizador y ex nadador olímpico Alberto Isaac, convocó a cineastas de la calidad de Rafael Corkidi, Felipe Cazals, Giovanni Korporaal, Manuel Michel, Salomón Leiter, Antonio Reynoso y Julio Pliego, entre otros, para la realización de 17 cortometrajes en 35 mm, que mostrarían las principales y más bellas ciudades del país, a su gente, a sus costumbres, a su cultura y a su folklore. Se trata de atractivas imágenes que a 50 años de su exhibición nos evocan a un México armónico, dinámico y preparado para recibir a los atletas de las Olimpiadas de 1968". *** 6**

En 1970 comenzó una política de reestructuración a fondo del cine nacional. Rodolfo Echeverría, hermano del entonces presidente, quien estuvo en la dirección del Banco Nacional Cinematográfico, financió a un gran número de instituciones productoras de cine y teatro.

Puedes ver todo lo publicado sobre el CPC en Naranjas de Hiroshima pinchando aquí.

"A Carlos Velo, responsable en esos momentos del Departamento de Producción de Estudios Churubusco, lo nombra director del *Centro deProducción de Cortometraje (CPC)* como parte de la estrategia renovadora. Su objetivo será realizar documentales para difundir la obra del gobierno de Echeverría, tanto de la Presidencia de la República como de dependencias y entidades oficiales, sin olvidar la utilidad didáctica e incluso la crítica social.

Velo admite que: en un primer momento este trabajo me pareció poco interesante, pero comenzó a fascinarme la manera en que la política de diversos países, con sus puntos de vista variados, enfocaba los grandes problemas socioeconómicos a nivel mundial. De esta manera logré que se conserve en película para las futuras generaciones la historia del presidente, como nunca se había hecho (…). Cuando tengo que filmar la visita del presidente en el extranjero, escojo el punto de vista más sobresaliente, el aspecto político del discurso, y le pongo imágenes. A propósito de su viaje a Yugoslavia, me resulto posible hacer una película sobre Tito y los países no aliados. Con su visita a la Conferencia de Paz en Nueva Delhi, filmé una película sobre guerra y la paz.

(…)

Echeverría tenía mucho interés en las posibilidades de comunicación del cine. No solo reporteábamos sus actividades políticas y su punto de vista sobre México; también me dio absoluta libertad pa al experimentación. Incluso me autorizó a fundar una Banca donde se prestaba dinero a los productores de cine. El problema era que entonces casi no había cineastas profesionales, y se improvisaba mucho. Así que le comenté al presidente que se necesitaba una carrera. Perfecto, me contestó. Me encargué de conseguir excelentes profesores en el aspecto técnico y cultural, y puse mucho énfasis sobre el aspecto histórico del cine. Es indispensable conocer el trabajo y las influencias de otros directores de cine. Concluye que "en el sexenio de Echeverría, el cine estaba en su apogeo, a los cineastas jóvenes le pareció increíble que no los censuraran. Para ser sincero, yo los guiaba un poco, para evitar tonterías y exageraciones, pero sabían perfectamente cómo exteriorizar sus mensajes". ***7**

El Centro de Producción de Cortometraje (CPC) fue una gran escuela para muchos cineastas y también uno de los generadores de la memoria fílmica nacional menos conocida en la historia del cine documental mexicano. Este periplo se extendió por dos sexenios y acabó de forma inusitada, extraña e injusta para alguno de sus más importantes integrantes como Carlos Velo, sin embargo, la cantidad y la calidad de la producción del CPC fue más que sobresaliente. Algunos de los documentales realizados en una primera etapa son:
En 1970 *Sucesión presidencial 1970* de Servando González, y *Arriba y adelante* de Toni Sbert, en 1971 *El rumbo que hemos elegido* de Carlos Velo, *La Patria es lo primero* de Toni Sbert, en 1972, *Son dedicado al mundo y sus amigos que lo acompañan* de Rafael Corkidi, en 1974 *Kukulkan* de José Nieto R. y Carlos Velo, *Latinoamérica. Un destino común, México / Europa. Las nuevas fronteras* y *Baja California: último paraíso* de Carlos Velo, *Murmullos* de Rubén Gámez, *Sur: sureste 2604* de *Paul Leduc*, *Las manos del hombre* de Oscar Menéndez y Carlos Velo, *Esto es PEMEX* de José Romero y Carlos Velo, *Los albañiles* de Abel Hurtado, José Luis Marino, y Jaime Tello C., *La Quinta de las rosas* de Guy Devart, *México en una nuez* de Ángel Flores Marini.

Continua en 1975 con *La urbe* de Óscar Menéndez, *Tres preguntas a Chávez. La Causa* de Arturo Ripstein, *Laberinto III Festival Cervantino* de Arturo Rosenblueth, *Baja California Paralelo 28* de Carlos Velo, *Turismo de Altura* de Arturo Rosenblueth, en 1976 *Convencer para vencer* de Arturo Rosenblueth, *Lecumberri*, *El Palacio Negro* de Arturo Ripstein, que terminó como largometraje, *Ni un paso atrás* de Julio Riquelme, *El circo* de Oscar Menéndez, *Valle de México* de Rubén Gámez, *Popol Vuh. El quinto jinete* de Alfredo Gurrola, *¿A qué vas a la ciudad?* de Gonzalo Infante, *Un pueblo con su presidente* de François Reichenbach, *Perfil de un presidente* de Carlos Belaunzarán, *Una justicia que se escapa* de Juan Ramón Arana, en 1977 *México* de Víctor Anteo, *Visión de México* de Demetrio Bilbatua, *Balsas en concierto* de Alfredo Gurrola, *Jornaleros* de Eduardo Maldonado en coproducción de SEP, NFB, CPC, en 1979 *María Sabina, mujer espíritu* de Nicolás Echevarría, que también terminó como largometraje, *La visita del Papa a México* de Bosco Arochi y Ángel Flores Marini, *Teshuinada, semana santa Tarahumara* de Nicolás Echevarría y *Piedras* de Giovanni Korporaal.

Además de las producciones del CPC, el cine documental mexicano tuvo un crecimiento exponencial dando lugar a muchos filmes de directores noveles de entonces como: Jorge Fons, Arturo Ripstein, Giovanni Korporaal, Felipe Cazals, Alejandro Pelayo, Rafael Montero y José Luis García que incursionaron en la realización de documentales con temáticas de corte sociopolítico con obras como *Así es Vietnam* (1970) de Fons; *Lecumberri: el palacio negro* (1976) de Ripstein; e *Islas Marías* (1979) de Korporaal. Algunos documentales más encaminados a temas de denuncia como *Los hombres cultos* (1972), de Nacho López; *Ser* (1973), de José Rovirosa; *Historia de un documento* de Oscar Menéndez (1971); *Etnocidio: notas sobre El Mexquital* (1977), de Paul Leduc y *Jornaleros* (1977), de Eduardo Maldonado, tuvieron poca o nula difusión.

Otros documentales importantes de la época fueron *El día en que vinieron los muertos/Mazatecos I* (1979) de Luis Mandoki; *Judea, Semana Santa entre los coras* (1973) y *María Sabina, mujer de espíritu* (1979), ambas de Nicolás Echevarría, además de *Centinelas del silencio* (1971), de Manuel Arango y Robert Amram, y el que se convirtió en el primer y único cortometraje documental mexicano en ganar dos premios Oscar. *Caribe, estrella y águila* de Alfonso Arau (1974), un caso atípico dentro de la filmografía de su director, un retrato de la hermandad entre México y Cuba mediante un recorrido en ambos países, de testimonios a pie de calle con trabajadores, artistas y escritores, y con imágenes con Fidel Castro y Luis Echevarría, aprovechando la visita oficial del presidente mexicano a Cuba, éste es un documental que expone las profundas similitudes y diferencias políticas y sociales entre los dos países.

La década de los setenta acabó con las primeras producciones del INI, que siguieron hasta inicios de los ochenta con filmes como *Danza de conquista* de Fernando Cámara Sánchez (1978), *La música y los muxes* de Óscar Menéndez (1978), *Kukukan de José* Nieto (1979) y *Noche de muertos* de Julián Pastor (1979), siguiendo una gran cantidad de títulos, en donde cada vez se profundizaba más en lo antropológico, lo social y lo político. *Así es Vietnam* de Jorge Fons (1979), *Las historias prohibidas de Pulgarcito* de Paul Leduc (1979), *Nicaragua los que harán la libertad* de Bertha Navarro (1979), *El amanecer dejó de ser tentación* de Miguel Necochea (1979), *Intacalco Campamento 2 de octubre* de Alejandra Islas y José Luis González, producido por el CUEC (1979) , *Jubileo* de Rafael Castanedo (1979), *Tatlácatl* de Ramón Aupart (1979), *Primer Cuadro - Tepito, la Merced y la Colonia Morelos* de Óscar Menéndez (1979).

Para finales de esta década la producción de cine documental seguía en aumento, con títulos que retrataban las luchas sociales y políticas dentro y fuera del país, así como la observación y la antropología interna.

Además del CPC y el INI, que eran algunas de las instituciones que producían más cine documental en México, existieron diversas producciones independientes en los ochenta, en conjunto se filmaron títulos como *Campeche, un estado de ánimo y Día en que vienen los muertos*, ambas de Luis Mandoki (1980), *J. C. Orozco* de Jaime Kuri (1980), *San Juan de las Abadesas* de Guillermo Rosas (1980), *Tabasco Más agua que la luna* de Eduardo Carrasco Zanini (1980), *Victoria de un pueblo en armas* de Bertha Navarro (1980) , *The Mexican Deal* de Bosco Arochi (1980) , Tasuli de Guillermo Rosas (1980), *Poetas campesinos* de Nicolás Echevarría (1980), *Patria libre* de Sergio García de Taller Experimental de Cine Independiente) (1980), *Cuando la Niebla Levante* de Federico Weingartshofer 1980), *Jicuri neirra la danza del peyote* de Carlos Kleimann (1980), *Juchari Uinapekua* (Nuestra Fuerza) de Javier Téllez (1980), *Guadalupe Amor. Un caso*

mitológico de Claudio Isaac (1980), *Historias Prohibidas del Pulgarcito* de Paul Leduc (1980).

En 1981 se filmaron los documentales *Niño Fidencio, el taumaturgo de Espinazo* de Nicolás Echevarría, *Con el alma entre los dientes* de Jaime Riestra (1981), *En clave de Sol* de Ludwik Margules (1981), *Papaloapan* de Luis Mandoki (1981), *En clave de Sol* de Ludwik Margules (1981), y *El oficio de tejer* de Juan Carlos Colín (1981). Para 1982 se produjeron las cintas *El edén bajo el fusil* de Salvador Díaz, Pedro Reygadas (1982), *El corazón de un pueblo - Notas sobre la muerte de una banda de música* de Francisco Chávez (1982), *Del otro lado de la muerte* de Henner Hofmann (1982), *Purépechas, los que viven la vida* de Roy Roberto Meza (1982), *Marginación* de Jaime Kuri Aiza (1982), *Laguna de dos tiempos* de Eduardo Maldonado (1982), *Del Tianguis al Abasto* de Demetrio Bilbatúa (1982-2017) y *Pueblos Mazahuas* de Julio Porfirio Garduño Cervantes (1983).

Años antes, en 1977, Margarita López Portillo creó la Comisión de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) y asumió, en su mayoría, el poder de las comunicaciones del país. La hermana del presidente José Luis Lopez Portillo tuvo un oscuro lugar en la historia del cine mexicano, en primer lugar por el caso del falso fraude en el Banco Cinematográfico, que acabó con la detención de Carlos Velo y otros responsables del CPC. Además, fue la responsable política del suceso mas grave para la cinematografía nacional que ocurrió el 24 de marzo de 1982, el incendio de la Cineteca Nacional, del cuál nunca se supieron las causas exactas, ni se conocieron los datos de las pérdidas reales, tanto humanas como materiales e históricas.

Para 1983 se fundó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), que definitivamente cambió la historia del cine mexicano, contribuyendo a consolidar y acrecentar la producción cinematográfica nacional, estableciendo una política de fomento industrial en el sector audiovisual, y apoyando a la producción, distribución y exhibición cinematográfica dentro y fuera de las fronteras de México.

Pero esa, es otra historia…

Por Luis Iborra Miralles. CC BY-NC-SA

Referencias bibliográficas:

***1** Decena Trágica, otro 'campo de batalla'. Instituto Nacional de Antropología e Historia.*

***2** Documentales mexicanos de patrocinio gubernamental (1916-1919) – Angel Miquel*

***3** La construcción de la memoria. Historias del cine documental mexicano. María Guadalupe Ochoa Ávila (2013).*

***4** El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) y "Los Niños de Morelia": La versión oficial del exilio español en México durante el cardenismo. Tania Ruiz Ojeda*

***5** El caso del cine mexicano de la época de oro (1940-53). Cine de ficción y periodismo informativo cinematográfico Entrevista a Alejandro Gracida. En El Volcán.*

***6** Arcadia: Cine Rescatado y Restaurado que muestra materiales de acervo de la Filmoteca.*

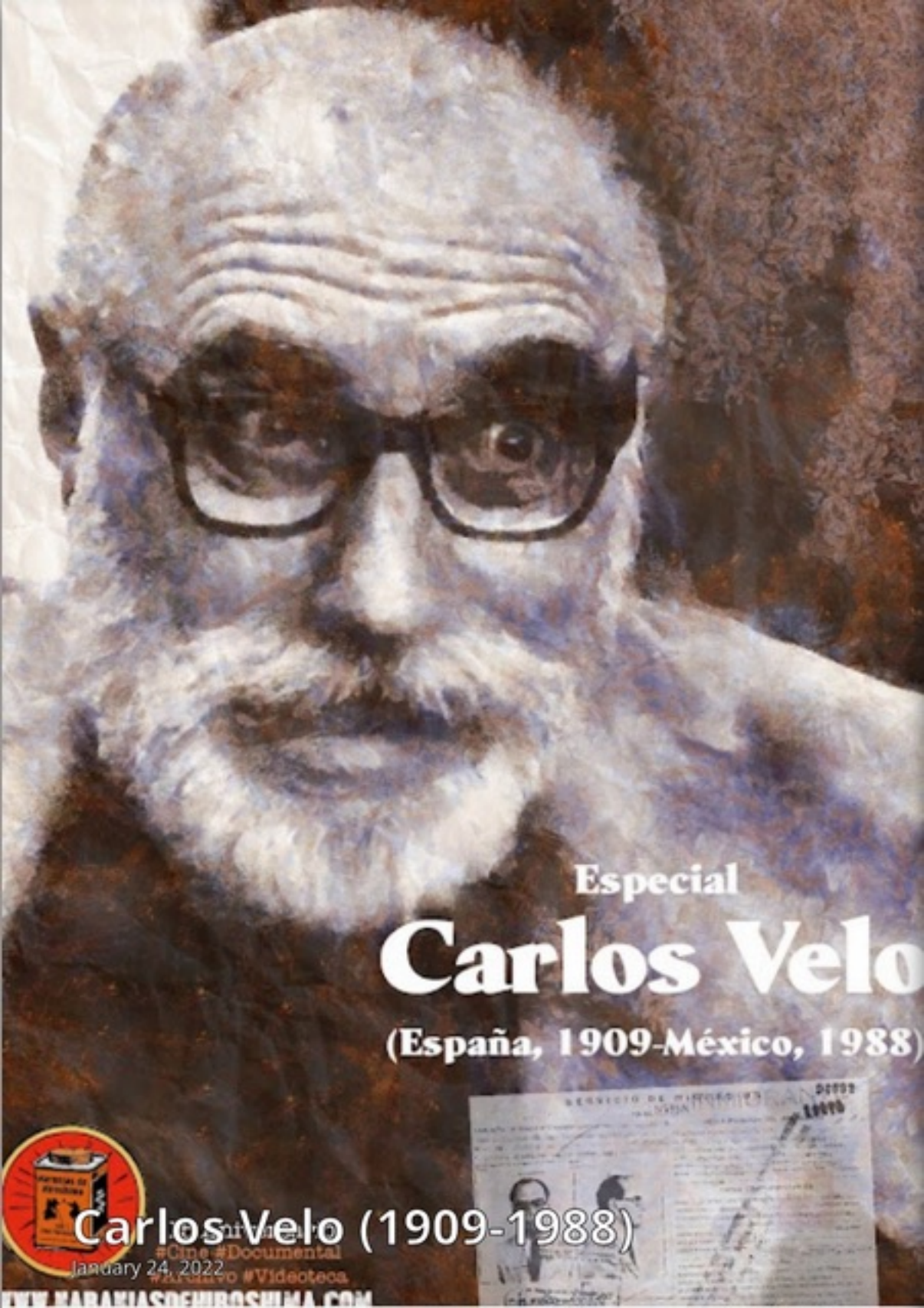
***7** Las imágenes de Carlos Velo. Miguel Anxo Fernández*

Bibliografía:

- *El desarrollo del cine y el video documental en la dinámica sociopolítica del México contemporáneo Alonso Ruiz Belmont*
- *Cine documental en México: Cronología de un género menospreciado por Ulises Castañeda*
- *Cine mexicano de los setenta- Medios de comunicación y*

- *políticas de identidad nacional (Tesis de Licenciatura), Hugo Chávez Carvajal (2012).*
- *Vestigios de historia:el archivo familiar en el cine documental y experimental contemporáneo. David M.J. Wood. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM*
- *Crónica del cine silente mexicano: Elena Sánchez Valenzuela (1919-1929). Patricia Torres San Martín.*
- *El Cine comunitario en América Latina y el Caribe. Alfonso Gumucio Dagron. 2014.*
- *Mexico visto por el cine extranjero (Biblioteca Era) (Spanish Edition) García Riera, Emilio Published by Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Ensenanzas Cinematograficas (1987)*
- *Las misiones culturales . Un proyecto de educación para adultos. Lazarín Miranda, Federico. UNAM.*
- *Catálogo de documentales CPC. Centro de Producción de Cortometraje (México) 1971.*
- *Los años sesenta en México: la gestación del movimiento social de 1968. Ricardo Pozas Horcasitas. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales / Universidad Nacional Autónoma de México Nueva Época, Año lxiii, núm. 234 /septiembre-diciembre*
- *Raíces y metamorfosis del cineclubismo universitario Enero - Febrero 2014*
- *Actas del IV Congreso Internacional de Historia y Cine. 2015*
- *El Documental Etnográfico Mexicano - Ana Piño Sandoval*
- *Acercamientos al cine silente mexicano. Angel Miquel.*
- *Apuntes sobre la historia del cine mexicano (1895-1952), Eduardo de la Vega Alfaro*
- *Breve Historia del Cine Mexicano Primer Siglo - 1897-1997. Emilio García Riera.*
- *De cines y feminismos en América Latina: el Colectivo Cine Mujer en México (1975-1986). Isabel Jiménez Camacho. (2018).*

Naranjas de Hiroshima

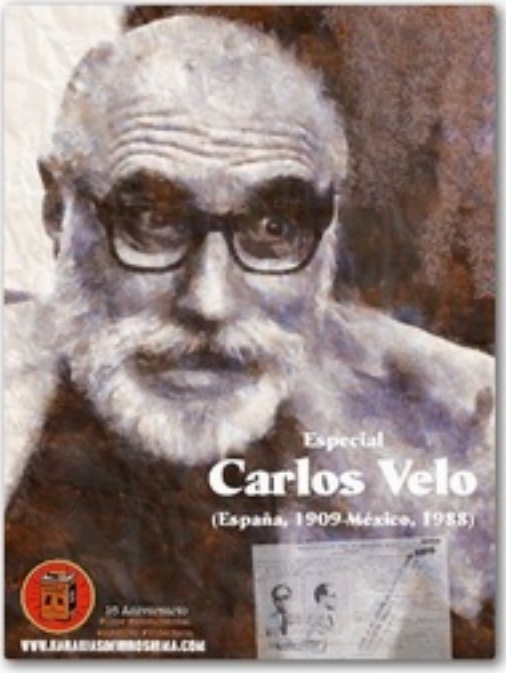


Carlos Velo (1909-1988)

January 24, 2022

#Cine #Documental
#Archivo #Videoteca

WWW.MARIAHASDEHIROSHIMA.COM



Carlos Velo Cobelas, viaje a una vida.

Biografía por Fundación Carlos Velo.

Pereiros, Cartelle, Ourense, Galicia, España, 1909 – Ciudad de México, México, 1988

Hijo del médico rural José Velo Castro y de Dolores Cobelas Alberte, Carlos nació en Pereiros, en la localidad ourensana de Cartelle. Cursó la escuela primaria en la escuela del pueblo ya los diez años ya estaba en el bachillerato de Ourense, donde acabó el bachillerato en 1925 con premio extraordinario. En un ambiente intelectual y cultural muy gallego de la época en la capital provincial, trabó amistad con los hermanos Lourenzo, en especial con Xaquín, y comenzó su afición al cine, primero como espectador y luego como miembro de un peculiar equipo de filmación con Augusto Pacheco, Antonio Román y el propio Xaquín Lourenzo "Xocas", en ocasiones reunidos en el estudio fotográfico del padre del primero, José Pacheco.

Posteriormente se graduó como maestro nacional en la Escuela Normal, donde asistió a clases con personajes como Otero Pedraio y Vicente Risco. Se fue a Madrid obedeciendo al deseo de su padre de ser médico, pero se matriculó gratis en Biología, su verdadera pasión. Se licenció en Ciencias Naturales en 1932 y, entre 1933 y 1935, ejerció como ayudante de cátedra de entomología en la Universidad de Madrid. También impartirá clases de historia natural, fisiología y nociones de física y química en el IES Lagasca de Madrid.

En el Instituto Politécnico (septiembre de 1940)

En el Madrid de aquellos años, Carlos Velo también sigue los acontecimientos de la época y el canal más eficaz para interesarse por la acción política es el cine, a través de la Residencia de Estudiantes y las sesiones del Cineclub Español, activo entre 1929 y 1931 en la iniciativa de Buñuel, Giménez Caballero y el círculo de la

revista La Gaceta Literaria. Velo estuvo entre los presentadores de la película. Entusiasmado con esta nueva actividad, cofundó en 1933 el cineclub de la Federación Escolar Universitaria (FUE), asociación de la que era miembro y como tal participaba en las Misiones Pedagógicas de la Enseñanza Libre.

Llegaría a ser el comisario general de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos, que agrupaba a todas las federaciones escolares universitarias. Velo descubriría las películas de Flaherty, Eisenstein, Dovjenko, Pudovkin o Vertov, que tendrán una influencia decisiva en él cuando se abra paso ante las cámaras. Como líder de un cineclub, la experiencia sería corta (un año escaso) pero intensa: una visita a París de Henri Langlois, cofundador con Georges Franju del cineclub Cercle du Cinema, que pronto se convertiría en la Cinématéque Francaise. Proyectó en Madrid la polémica y prohibida película La Edad de Oro y se le relaciona con Luis Buñuel, con quien ya había hecho un curioso contacto en Madrid años antes a través de las hormigas de "Un perro andaluz".: el director aragonés pidió hormigas españolas de París al Museo Nacional de Ciencias Naturales "porque los franceses eran tontos e inútiles" y la orden recayó en Velo.

Carlos Velo con Luis Buñuel y Carlos Bardem.

También se interesó por la fotografía. Con una novedosa cámara Leica, regalo paterno, experimentó con este medio, claramente influido por el surrealismo y las vanguardias de finales de los años veinte. Ya durante la República hizo su doctorado sobre los reflejos de las abejas que les permitían comunicarse entre sí. Primero presentó su tesis por escrito, pero fue rechazada por el tribunal. Animado a demostrarlo con fotografías de María Luisa Santullano, Marilyn, alumna que luego sería su esposa, Velo decidió seguir adelante con la propuesta, filmando la tesis en 16 mm con la colaboración de su colega y amigo Guillermo Fernández Zúñiga, quien luego retomaría esa obra con el título "Aventura de los Ápidos Apis".

Con la llegada de 1934 inicia su carrera como autor de cortometrajes documentales. En ese

año, y con Fernando Gutiérrez Mantilla en labores de producción, a pesar de aparecer en los títulos como codirector, rueda La ciudad y el campo y, al año siguiente, Felipe II y El Escorial, Tarragona (Tarraco Augusta), pero sobre todos los experimentales "Infinitos" y los antropológicos "Almadrabas", que, según la crítica de la época, fueron los cortometrajes más calificados de la República. Ya en 1936 realizará su obra maestra "Galicia" (con el título alternativo de Finis Terrae), que recibió un premio en la Exposición Internacional de París de 1937 con un jurado presidido por Buñuel y en la que también estuvo presente Max Aub. Con los descartes de este rodaje, desgarrado por Mantilla sin la participación de Velo - ocultos por primera vez por Segovia, donde se preparaba oposiciones a la silla cuando el levantamiento de Franco, y más tarde por Ourense tierras de Cartelle y Lobeira antes de huir a Sevilla -, ahí se presentaría Santiago de Compostela" (también conocido como Saudade).

Carlos Velo en rodaje de "Almadrabas"

Carlos Velo salió de España en febrero de 1938 y hasta noviembre rodó en el norte de África el largometraje documental antropológico "Romance marroquí", del que hizo una primera versión y luego viajó a los estudios de la UFA en Berlín para terminarlo. Sin embargo, cuando llegó a Tánger, Velo y su mujer se trasladaron a la zona republicana de la Península, que era su verdadera intención, y finalmente a Francia en febrero de 1939, donde fue internado, como tantos refugiados españoles, en la concentración de Saint. campamento.-Cyprien, mientras su mujer se escondía en París. Por fin se embarcan en el transatlántico Flandes a México, donde llegan a fines de la primavera a través del puerto de Veracruz. "Moroccan Romancer" se estrenará con un montaje manipulado al que se le han añadido nuevas secuencias más acordes con el nuevo régimen dictatorial y su política colonial.

Flandes llega a México

En México, tras numerosas peripecias, recuperará el cine como eje vital, pero sin olvidar su condición de biólogo. En julio de 1939, Velo asumió la secretaría general del Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles. En 1942 colaboró en la fundación de la revista Saudade- junto al arquitecto Xosé Caridad Mateo, el poeta Florencio Delgado Gurriarán y el profesor Ramiro Illa Couto. Las inquietudes literarias de Velo ya habían quedado bien reflejadas en el excelente cuento Galicia, paisaje de sangre, publicado en 1940 en la revista España Peregrina. Entre 1940 y 1944 enseñó biología en el Instituto Politécnico Nacional y la Universidad de San Nicolás de Hidalgo en Morelia, pero abandonó la escuela deprimido por la repentina muerte de su esposa, quien lo dejó con dos hijos, Teresa y Luis. Retomó su contacto con el cine y, en 1944, coescribió un premio Ariel por "Entre hermanos", película de Ramón Peón, que Velo no puede dirigir por carecer de licencia en México.

En 1946, el general Juan F. Azcárate le encargó la dirección del Noticiero Mexicano Ema, exhibición obligada en los cines, donde estará coordinando varios equipos de producción hasta 1953, ofreciendo informaciones y reportajes de todo tipo. El propio Velo filmará en esta etapa algunos monográficos, como Un día en la radio (1947). En 1952 conoció al productor independiente Manuel Barbachano Ponce, quien venía de Norteamérica dispuesto a renovar el cine de su país. Barbachano compró Noticiero Mexicano y le propuso a Velo el semanario Tele-Revista y luego hizo el cultural Cine-Verdad, proyecto que entusiasmó al director gallego.

Establecieron Raíces, que Velo no podrá filmar por la oposición del poderoso Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica y que firmará Benito Alazraki. La película, de fuerte contenido antropológico, recibe un importante premio en Cannes y, con el paso de los años, la crítica nacional e internacional coincidirá en considerar a Velo como su verdadero autor.

Carlos Velo en el rodaje de "Romancero marroquí"

En estos primeros años de exilio no perdió el contacto con el ambiente gallego y, junto a Luis Soto y otras personas, ayudó en 1953 a fundar el Patronato de la Cultura Gallega, que presidiría hasta mediados de los años sesenta. Entre sus actividades estará el programa radiofónico semanal Hora de Galiza, la celebración del Día de Galicia y la revista Vieiros, cofundada por Velo (1959 a 1968).

En 1956 dirigió su primer largometraje, para muchos el origen del formato docudrama por su mezcla de documental y ficción en torno a la espada Luis Procuna. Esto es "Torero!", presentada en Cannes y Venecia con las felicitaciones de críticos como Sadoul y Truffaut al mismo tiempo que le dio fama internacional, recibiendo numerosos premios, incluida una preselección para los Oscar.

En el mismo año envió al I Congreso de la Emigración Gallega en Buenos Aires su revolucionaria propuesta de un Centro Cinematográfico Gallego que nunca se materializaría. Continuó trabajando para la productora de Barbachano en Nazarín (L. Buñuel) y Sonatas (Bardem), mientras preparaba su próximo proyecto, la ficción de "Pedro Páramo"., finalmente presentado en 1966 después de una laboriosa gestación de seis años. La polémica suscitada por su debut le afecta fuertemente y apostará por un cine ligero a partir de su matrimonio en 1966 con la productora Angélica Ortiz. Hasta 1969 realizó cuatro comedias -Don Juan 67,

Cinco de chocolate y uno de fresa, Alguien nos quiere matar y El medio pelo- que apenas tuvieron repercusión en el mercado nacional.

Carlos Velo preparando una toma para "¡Torero!".

Galicia sigue muy presente en su actividad. En abril de 1961 presidió la Delegación del Consejo de Galicia en México, desde la que ocupó posiciones más radicales que el grupo de Buenos Aires. Fue desde ese cargo que en 1962 escribió su Carta al Destino Brais Pinto, texto considerado el germen simbólico que conduciría, dos años después, a la creación de la UPG.

Divorciado, volvió al documental y trabajó durante el sexenio del presidente Echevarría, dirigiendo el Centro de Producción de Cortometrajes en 1971, donde impulsó una renovación del cine azteca. En 1972 fundó el Centro de Formación Cinematográfica, inaugurado tres años después, con Luis Buñuel como presidente de honor. Sigue haciendo documentales con sus equipos, como Universidad Comprometida y Homenaje a León Felipe y, desde España, empieza a recibir reconocimiento. En 1976, la Filmoteca Española le rindió homenaje por su labor al frente del Centro de Formación Cinematográfica. Lo mismo ocurre con el Círculo de Escritores de Cine. Al año siguiente, el V Festival de Cine de Ourense promovió un primer homenaje gallego al intelectual de Cartelle, que apoyó, con su presencia e incondicionalmente, la reivindicación de su propio cine.

Sin embargo, Velo conocerá el período más doloroso de su estadía en México junto a Portillo, de seis años. Con la hermana del presidente, Margarita Portillo, al frente de la política cinematográfica,Velo será uno de los represaliados por los cargos de malversación de fondos, acusación que rechaza radicalmente. Ingresó en la prisión en el verano de 1979 y no salió hasta finales de ese año, libre de cargos tras provocar un fuerte movimiento de solidaridad en México, encabezado por Buñuel, y también en Galicia. Como su salud esta muy deteriorada por el incidente, en 1982 el Ministerio de Cultura español encargó la serie Los españoles republicanos en el exilio para acompañar una exposición presentada en Madrid sobre el tema.

Con la presidencia de De la Madrid, Velo se reincorpora a la vida institucional mexicana. En 1984 fue nombrado Subdirector de Medios Audiovisuales del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, que él mismo había ayudado a fundar.

Carlos Velo y MA Fernández (Xociviga, 1985)

En su última etapa de vida, aún recibirá nuevos reconocimientos de Galicia, como el premio Mestre Mateo de la Xunta de Galicia en 1983 y el homenaje en 1985 en las Jornadas de Cine y Vídeo Xociviga de Galicia, celebradas en O Carballiño. Sin dejar de trabajar en la industria audiovisual, en 1987 se sometió a varias operaciones quirúrgicas para paliar un cáncer que finalmente lo llevó a la muerte el 1 de marzo de 1988. La industria audiovisual mexicana sin excepción se declaró de luto y los profesionales y los medios de comunicación reconocieron por unanimidad su contribución al desarrollo cultural y cinematográfico del país durante casi medio siglo.

Filmografía de Carlos Velo

España
Director

- La ciudad y el campo (1934), coodirigida con F. G. Mantilla

- Infinitos (1935), con F. G. Mantilla.

- Almadrabas (1935), con F. G. Mantilla. *Ver en Naranjas de Hiroshima.*
- Felipe II y el Escorial (1935), con F. G. Mantilla.
- Tarragona (Tarraco Augusta) (1935), con F. G. Mantilla.
- Castillos en Castilla (1936), con F. G. Mantilla.
- Galicia (Finis Terrae) (1936),. *Ver en Naranjas de Hiroshima.*
- Santiago de Compostela (Saudade) (1936).
- Romancero marroquí. (1938), con E. Fernández Rodiño.

México
Director

- Un día en la radio (1947),.
- El corazón de la ciudad (1953).
- La tierra del chicle (1953).
- Pintura mural mexicana (1954).
- Retrato de un pintor (1954).
- Arte público (1954).
- J. C. Orozco (1954).
- Torero!. (1956).

- La Tierra era verde (1957).
- Chistelandia. (1958), con M. Barbachano Ponce, J. García Ascot e F. Marcos. *Ver en Youtube.*
- Nueva Chistelandia. (1958), con M. Barbachano Ponce, J. García Ascot e F. Marcos.
¡Vuelve Chistelandia!. (1958), con M. Barbachano Ponce, J.García Ascot e F. Marcos. *Ver en Y.*
- Pedro Páramo. (1966).

- Don Juan 67. (1967).

- Cinco de chocolate y uno de fresa. 1968. *Ver en Youtube.*

- Alguien nos quiere matar. (1969).
- El medio pelo. (1970).
- Nuestro cine. (1971).
- Cartas del Japón. (1972).
- Son dedicado al mundo. (Como asesor) (1972). *Ver en Naranjas de Hiroshima.*
- El rumbo que hemos elegido. (1972). *Ver en la Videoteca de la Cineteca Nacional.*
- Los que si y los que no (1973).
- Viena; o guerra o paz (1973).
- A la mitad del camino (1973).
- Baja California: Paralelo 28 (1973)
- Paralelo 27. (1973).
- Universidad comprometida. (1973).
- Una nación en marcha nº I. (1974). *Ver en la Videoteca de la Cineteca Nacional.*
- V informe de gobierno nacional (1974)
- Baja California: Último paraíso (1974)
- Danzas del mundo (1974)
- Fao: Población, desempleo, hambre (1974)
- Forum de Roma (1974)
- Homenaje a Leon Felipe (1974)
- Latinoamerica: un destino comun (1974) *Ver en la Videoteca de la Cineteca Nacional.*
- México-Europa: Las nuevas fronteras (1974) *Ver en la Videoteca de la Cineteca Nacional.*
- Nación en marcha no. 1 (1974) *Ver en la Videoteca de la Cineteca Nacional.*
- Vaticano: 120 años despues de Juarez (1974)

- Los murmullos. En coodirección con Rubén Gámez. (1975) *Ver en FilminLatino.*
- Palomas 76 (1975)
- Carta de los derechos y deberes (1975)
- Donación casa Zuno (1975)
- Isabel II en México (1975)
- Laberinto (1975)
- La tierra de todos (1975)
- Mar patrimonial (1975)
- México al exterior: un permanente desafio (1975)
- Palomas de San Jeronimo (1975)
- Tercer mundo: Independencia y Liberación (1975)
- El pueblo Maya (1976)

Coguionista

- Entre hermanos. (R. Peón, 1944).
- La barraca. (R. Gavaldón, 1944).

- Amok. (A. Momplet, 1944).
- La selva de fuego. (F. Fuentes, 1945).
- Raíces. Editor e supervisor. (B. Alazraki, 1953).

Consejero de producción

- Nazarín. (L. Buñuel, 1958).
- Sonatas. (J. A. Bardem, 1959).
- Cuba baila (J. García Espinosa, 1960).
- Amor, amor, amor (). L. Ibáñez, Barbachano Ponce, Mendoza, 1964).
- Los bienamados. (J. J. Curróla, J. Ibáñez, 1965).

Productor

- El gallo de oro. (R. Gavaldón, 1964).

Produtor executivo

- Una nación en marcha nº 2, 3, 4 (cm). (A. Ripstein, 1974).
- El borracho (cm). (A. Ripstein, 1974).
- La causa (cm). (A. Ripstein, 1974).
- Actor 2604 (mm). (P. Leduc e A. Grivas).
- Memoriales perdidos. (J. Casillas, 1984).

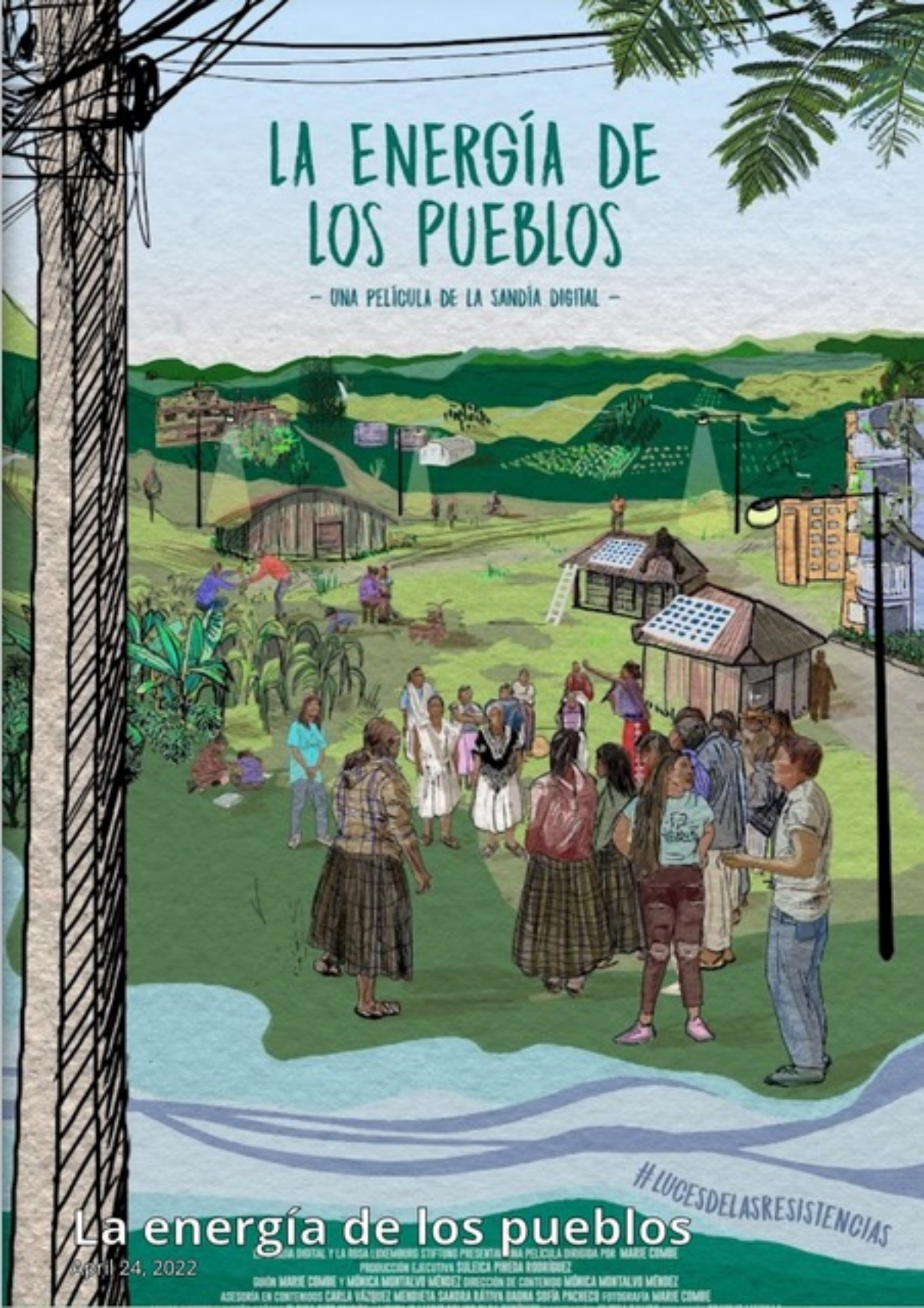
Supervisor

- Lecumberri (El palacio negro). (A. Ripstein, 1976) *Ver en Naranjas de Hiroshima.*

Ver todas las publicaciones relacionadas con Carlos Velo en Naranjas de Hiroshima.

Ver playlist en Youtube de Carlos Velo.

Naranjas de Hiroshima



La energía de los pueblos

April 24, 2022

Título original: ***La energía de los pueblos***
Dirección: ***Marie Combe***
Producción Ejecutiva: ***Suleica Pineda Rodríguez***
Productora: ***La Sandía Digital***

Dirección de contenido, archivo y documentación: ***Mónica Montalvo Méndez***
Guión: ***Marie Combe, Mónica Montalvo Méndez***
Fotografía: ***Marie Combe***
Fotografía Adicional: ***Kani La puerta e Iván Zamora Méndez***
Sonido Directo: ***Eloisa Diez, Karina Franco Villaseñor, Carlos Marroquín, Ana Robledo***
Edición y Montaje: ***Marie Combe, Olga Enríquez***
Postproducción y Corrección de color: ***Olga Enríquez***
Asesoría de contenido: ***Carla Vázquez Mendieta*** *(Oficina Regional en México de la Rosa Luxemburg Stiftung)* ***Sandra Rátiva Gaona y Sofía García Pacheco*** *(Cooperativa Onergia) Colectivo Geocomunes*
Producción en línea: ***Mónica Montalvo Méndez***
Ilustración: ***Jimena Ramos***
Animación: ***Braulio Manilla***
Diseño Sonoro: ***Eloisa Diez***
Mezcla y y producción musical: ***Josué Vergara***
Música original: ***Juan Pablo Villa y Josué Vergara***
País: ***México***
Año: ***2020***
Duración: ***60 min.***

La energía de los pueblos es un largometraje documental realizado entre 2019 y 2020 por la Sandía Digital. Fuimos al encuentro de quienes, además de resistir y defender sus territorios, están construyendo proyectos de vida en colectivo, articulando la energía con muchas otros aspectos de la vida: el agua, la alimentación, la salud, entre otros.

La experiencias comunitarias de la aldea Unión 31 de Mayo, en Guatemala, de la Organización Popular Francisco Villa de Izquierda Independiente, en la periferia de la Ciudad de México, y de las cooperativas indígenas de la Sierra Norte de

Puebla, nos muestran, desde diferentes aspectos, que se puede pensar la energía para dignificar la vida, para el bien común y el cuidado de los territorios.

Este documental se realizó gracias a una valiosa colaboración entre colectivos, organizaciones y movimientos de defensa del territorio; recoge las voces y reflexiones de quienes a diario construyen estas alternativas y se apoya en los trabajos de investigación del colectivo Geocomunes y de la oficina en México de la Rosa Luxemburg Stiftung. Nuestra intención es finalmente visibilizar experiencias que inspiren esperanza, y alentar la reflexión sobre la importancia de construir una transición energética popular, justa y solidaria.

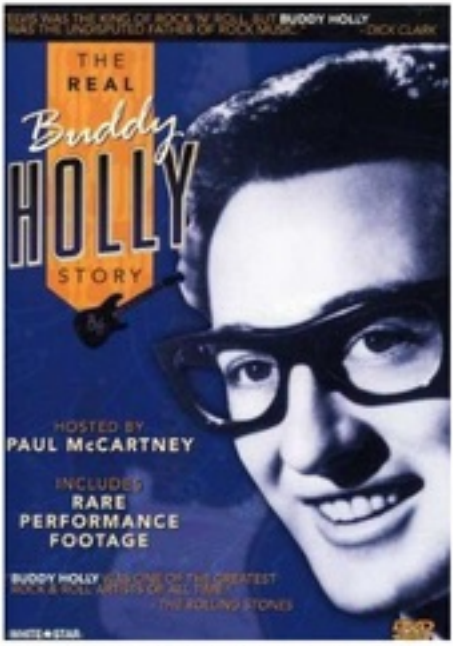
Fuentes de información: La energía de los pueblos, La Sandia Digital,

Ver en Youtube.

Naranjas de Hiroshima

The Real Buddy Holly Story (1987)

August 27, 2022



Título original: ***The Real Buddy Holly Story***

Dirección: ***Richard Spence***
Producido por: ***Debbie Geller, Paul McCartney, Anthony Wall, Alan Yentob***
Fotografía: ***Philip Bonham-Carter, Phil Gries***
Montaje: ***Kristina Hetherington***
Sonido: ***Richard Manton, Andy Nelson, Steven J. Rogers***
Cámara: ***Ken Morse, Ivor Richardson, Nigel Walters***
Intervienen: ***Jerry Allison, Tommy Allsup, Sonny Curtis, Murray Deutch, Don Everly, Buddy Holly,***
Dick Jacobs, Paul McCartney, Echo McGuire, Vi Petty, Elvis Presley, Bob Thiele , Keith Richards
País de producción: ***E.E.U.U.***
Año: ***1987***
Duración: ***86 min.***
Este documental sigue la carrera de *Buddy Holly* desde sus inicios en Lubbock Texas hasta su prematura muerte en un accidente aéreo en 1959. Es una mirada muy personal a la vida privada y profesional de uno de los grandes contribuyentes al rock and roll. El espectador ve imágenes de películas antiguas mientras interpreta algunas de sus canciones más memorables: "Oh Boy", "That'll be the Day" y "Peggy Sue". Hay entrevistas informativas con Tommy Allsup, miembros de la banda y otros. que estaban estrechamente relacionados con su vida. Escuche sobre el hombre detrás del intérprete. Escuche lo que inspiró sus canciones atemporales en este relato completo y profundo de la vida y la época de Buddy Holly.

Buddy Holly

Charles Hardin Holley, más conocido como Buddy Holly (Lubbock, Texas; 7 de septiembre de 1936-Clear Lake, Iowa; 3 de febrero de 1959),3 2 fue un compositor y cantante estadounidense de mediados de la década de 1950, considerado hoy en día como uno de los pioneros y creadores del Rock and Roll.

Holly fue descrito por el crítico Bruce Eder como: «la fuerza creativa más influyente del rock and roll primigenio».4 Si bien durante su

corta trayectoria solo alcanzó a publicar tres álbumes de estudio, su innovación y sobresaliente obra musical sirvieron de inspiración y fue la influencia de muchos músicos posteriores como The Beatles, The Hollies, The Beach Boys, The Rolling Stones, Don McLean, Bob Dylan y Freddie Mercury, entre otros, además de ejercer una profunda influencia en la música popular.

Buddy Holly murió a los 22 años en el accidente aéreo conocido como "El día que murió la música", debido a que en el mismo murieron también los cantantes Ritchie Valens (famoso por su interpretación de "La bamba") y J. P. Richardson, "The Big Bopper".

Fue uno de los primeros artistas que ingresaron en el Salón de la Fama del Rock and Roll en 1986, después de Chuck Berry, Elvis Presley, James Brown, Ray Charles, Sam Cooke, Fats Domino y The Everly Brothers.6 En el 2004 la revista Rolling Stone situó al músico en el puesto n.º 13 en su lista The 100 Greatest Artists of All Time.

Fuentes de información: IMDB, Allmovie, Wikipedia.

Ver en Youtube.

Naranjas de Hiroshima

Il Museo dei sogni

September 11, 2022

Título original: ***Il Museo dei sogni (El Museo de los Sueños)***
Dirección: ***Luigi Comencini***
Guion: ***Luigi Comencini***
Fotografía: ***Rómolo Garrone, Carlo Nebiolo***
Comentario musical: ***Cabor***
Gerente de producción: ***Lu Leone***
Narración: ***Piero Gallinari***
Ediciones musicales: ***Fono-Enic***
Material de archivo: ***Cineteca Italiana - Archivo Histórico Fílmico de Milán (Archivio Storico del Film Milano)***
Producción: ***Opus Film***
País de producción: ***1949***
Duración: ***10:21 min***

El director sigue el camino de los viejos carretes de copias de películas al final de su producción, hasta que son destruidos para recuperar su materia prima. Evoca la historia del cine a través de archivos, la creación de la primera filmoteca italiana, las acciones realizadas para proteger sus colecciones durante la guerra y las películas desaparecidas.

Una parte importante de nuestro pasado cinematográfico y cultural ha sido destruido por reglas inexplicables y dementes.

Hasta la Segunda Guerra Mundial existía la usanza de arrojar como desperdicio las películas ya proyectadas, después de algunos meses de su salida, dado que no tenían ninguna utilidad concreta. De tal manera se podía recuperar también el celuloide y las sales necesarias para la impresión, todo material destinado al reciclaje. Pero en 1935 la institución de la Cinemateca Italiano, en Milán, comenzó a cambiar las cosas.

Es uno de los primeros trabajos de Luigi Comencini, que había surgido el año anterior (1948) con el largometraje "Proibito rubare", pero que, como era común en esos años, con-

tinuaba filmando cortometrajes. Poco más de diez minutos dura "Il museo dei sogni", dedicado a la Cinemateca Italiana, surgida de manera clandestina en 1935 en Milán, destinada a transformar una costumbre italiana dada por sentada hasta ese momento: la destrucción de las películas ya proyectadas, de cualquier género, duración, relevancia artística - después de algunos meses de su salida cuando todos los efectos se volvían inservibles y se podía al menos garantizar la materia prima (celuloide y sales) reciclados.
Visto desde hoy este breve film habla de cosas inconcebibles, pensando que en 1949 no existía todavía la televisión que, al menos, habría servido de salvaguarda y también de restauración de las viejas películas; el trabajo de Comencini es cronológico, con una voz en off (Piero Gallinari) que comenta las imágenes: la primera parte está dedicada al proceso de vertido y reciclaje de viejas palículas, mientras que la segunda entra más en el detalle sobre el argumento de la Cinemateca Italiana.*1

Luigi Comencini nació cuatro años después de Michelangelo Antonioni. Se le considera el padre de la comedia italiana y, de hecho, tras sus primeros trabajos, el cine del Bel Paese empezó a tomar un rumbo diferente. Muchos directores que vinieron después de él le deben mucho.

Memorable es la película policiaca basada en el exitoso libro de Fruttero & Lucentini, La donna della Domenica, en la que un gran Marcello Mastroianni se ve obligado a desentrañar la intrincada madeja de un asesino en serie tan particular como el objeto que utiliza para aplastar las cabezas de sus víctimas...
El museo de los sueños (Italia, 1949, 10') es un cortometraje singular que parte del tema, el del destino que alguna vez tocó el viejo cine italiano o el pulp. Comencini ya tenía en su haber algunas películas importantes cuando decidió dirigir este cortometraje en el que documenta la actividad de una fábrica en Busto Arsizio, un munici-

pio a las afueras de Milán, donde se concentran todos aquellos trabajos para imágenes que se consideran sin interés comercial. , aunque la cultural es indudable.

Por eso Gianni y Luigi Comencini, junto con Alberto Lattuada, fundaron la Cineteca Italiana de Milán, que tenía el noble objetivo de salvar de una muerte segura muchas obras importantes de la factoría cinematográfica mundial que representan otros tantos fragmentos de la historia narrados en imágenes.
La tendencia inicial del cortometraje recuerda las películas mudas del pasado, aunque el comentario del buen orador pronto nos devuelve a la época actual. Es realmente efectiva la parte que nos muestra a los muchos curiosos que, atraídos por las carteleras de las películas en los cines de la ciudad, se detienen a leer sobre los protagonistas y el director. ¿Quién sabe si entrarán a comprar la entrada?

Y entonces, ¿qué quedó de aquellas películas, después de que los oratorios parroquiales las hubieran reproducido también en la gran pantalla? El celuloide inflamable del que están hechas las pizzas o los rollos que contienen la película ensamblada, fue depositado en grandes archivos inertes, antes de pasar por las manos

de los expertos que, a hachazos, comenzaron la lenta destrucción de los kilómetros de película. Quintales de sueños cinematográficos, repletos de elementos contaminantes como las sales de plata, se amontonaban en las grandes plazas de las fábricas encargadas del particular desmantelamiento. Un ejemplo perfecto de recogida selectiva de residuos ante litteram es el que documenta el corto de este autor. Una vez limpio de todos los agentes peligrosos, el celuloide blanco, con todas sus tiras transparentes, era troceado, fundido y recompuesto en diferentes objetos, como peines y juguetes.

El resto de este precioso video hay que verlo hasta el final. Realmente se lo merece. Un gran pedacito de la historia del cine italiano salvado in extremis de las garras del pulp. Gracias a Lattuada y los Comencini. ***2**

¿Qué hacer con tanta película sin valor comercial? Fabricado en celuloide, material altamente inflamable, basta un cigarrillo para provocar terroríficos incendios que han causado vida en todos los países del mundo. Incendios que los bomberos prefieren no encontrar. ¡El celuloide estalla como dinamita! (narrador)

Adiós, Ingrid. Tu destino está sellado. (narrador) [antes de que se descompongan los componentes químicos de una copia cinematográfica de una película con Ingrid Bergman]

Piensa en cuántas películas viste hace diez, quince, veinte años. Películas que quizás quieras volver a ver hoy. Imposible. Todos terminaron así. [...] Se han convertido en un peine barato, un juguete que hace feliz a un niño, una pelota de ping pong. (narrador) ***3**

Fuentes de información: ***1** FilmTV, **2** **Lidia Borghi,** **3** Wikiquote, IMDB, El cine italiano, Archivo Luce,*

Ver en Youtube en V.O.S.E.

La valigia dei sogni (Luigi Comencini, 1953)

"Ettore (Umberto Melnati) es un actor de cine mudo dedicado ahora a recuperar películas de desechos. Dedicado a sensibilizar y rescate de la basura grandes obras que de otra manera correrían el riesgo de perderse para siempre, organiza visiones de sus tesoros en espectáculos compuestos de collages temáticos."

Naranjas de Hiroshima

La caja vacia

December 26, 2022

Título: ***La caja vacía***
Dirección: ***Javier Falcó***
Guion: ***Javier Falcó***
Producción: ***Javier Falcó***
Ayudante de Dirección: ***Manuel López***
Operadores de cámara: ***Javier Falcó, Jaime Brotóns, Ximo Fernández, Alejandro Falcó***
Planos aéreos: ***Jaime Brotóns***
Corrección de color y etalonaje: ***Ximo Fernández***
Grabación de sonido: ***Alejandro Falcó Manuel López Javier Falcó***
Postproducción de sonido: ***Javier Falcó***
Revisión textos y traducción: ***María José Ciordia Ana Ciordia***
Retoque y estilo gráfico: ***Manuel López***
Con la colaboración de: ***Amnistía Internacional, Asociación de Víctimas de Alicante: Bebés Robados y adopciones Irregulares (AVA), Asociación "Todos los niños robados son también mis niños", Coordinadora Estatal de Apoyo a la Querella Argentina (CeAQUA), Asociación Científica Arqueoantro.***
Música: Autor ***(Sid Acharya)*** Temas: ***Stories From The Sky Our World Into Midnight Sky Sailing*** Música cierre: Autor (***Fran C***) Tema: **¿Dónde están?** Producción: **Chaparro**, Letras: **Galgo, Fran C, Rushblacka, Brujo e Ibai Marín**. Grabado, mezclado y masterizado en ***100% Gourmet Records***
País de producción: ***España***
Año de producción: ***2021***
Duración: ***60 min***

Hace poco más de diez años, la problemática de los bebés robados empieza a hacerse eco en los medios de comunicación con la aparición de los primeros casos.

A partir de ese momento, se produce un punto de inflexión donde se disparan las denuncias y se pone de relieve la gran cantidad de afectados que hay.

El origen de estos robos se inicia durante el franquismo a través de políticas eugenésicas como la del psiquiatra jefe de los servicios psiquiátricos del Ejército franquista Vallejo Nájera, y se desarrolla hasta los primeros años de la democracia siguiendo ya una estela de corrupción organizada de tráfico de bebés.

En la actualidad unas 2.100 diligencias de investigación están abiertas, pero solamente 526 han pasado al juzgado. Es decir, el resto se han archivado o se han cerrado. De las 526 que están judicializadas la mayoría están en un limbo judicial.

No se sabe si están abiertas, poniendo de relieve que es un tema donde los poderes públicos no quieren involucrarse. Muchas ONG's y asociaciones vienen trabajando todos estos años para exigir al estado justicia y reparación. En estos momentos, se está a la espera de la aprobación de una ley estatal de bebés robados promovida por la Coordinadora Estatal de Apoyo a la Querella Argentina (CeAQUA) y que está en trámite de enmiendas.

Esta iniciativa cuenta con la participación activa y apoyo de un gran número de asociaciones de víctimas por el robo de bebés de diferentes partes del Estado español, así como asociaciones estatales e internacionales en defensa de los Derechos Humanos, como son: La Asociación Pro Derechos Humanos de España (APDHE), Amnistía Internacional y La Red Argentino Europea por el Derecho a la Identidad. Son varios los organismos de Naciones Unidas los que se han visto obligados a intervenir: el Relator Especial de Naciones Unidas para la promoción de la verdad, la justicia, la reparación y las garantías de no repetición, y el Grupo de Trabajo sobre desapariciones forzadas de Naciones Unidas. De igual forma, el Parlamento Europeo envió una Misión de la Comisión de Peticiones, cuyo resultado fue la elaboración de un Informe con 31 recomendaciones, publicado en noviembre de 2017.

La Caja Vacía es un documental que recoge un caso concreto de sustracción de bebés. Un caso que sirve como hilo conductor para adentrarse en una trama de corrupción delictiva, que tiene

JUSTICIA
Faltan denuncias archivadas
EL ROBO DE NIÑOS ES UN CRIMEN DE LESA HUMANIDAD
LEY DE BEBÉS ROBADOS ¡YA! ¡BASTA DE IMPUNIDAD!
VÍCTIMAS POR EL ROBO DE BEBÉS EN EL ESTADO ESPAÑOL

sus orígenes en el franquismo y que llega a extenderse hasta los primeros años de la democracia.

El documental recoge el caso de la ilicitana María José Picó que busca a su hermana melliza y que fue sustraída a su madre en el hospital de Alicante en 1962.

Casi diez años después de tramitar la denuncia correspondiente ante el juzgado y de que el fiscal de menores procediera a investigar su caso e incluso a ordenar dos exhumaciones, no se ha encontrado los restos de su hermana y se ha archivado el caso.

El documental pretende evidenciar esta dramática situación y hacer reflexionar al espectador sobre una realidad muchas veces desconocida, ya que es silenciada desde ciertos sectores de la sociedad que no les interesa que salga a la luz. Con el apoyo de sus participantes (investigadores, asociaciones, la arqueóloga que dirigió la exhumación y de Amnistía Internacional), el relato adquiere una verosimilitud fuera de toda duda que pone en evidencia la falta de voluntad por parte de las distintas administraciones en dar apoyo a las víctimas y solucionar estos casos.

Web del director: *http://javierfalco.com/*

FB La caja vacía *https://www.facebook.com/lacajavaciadocumental*

Ver el documental La Caja Vacía completo directamente desde youtube.

Naranjas de Hiroshima

Polinizadorxs. Resistencia en la Península de Yucatán

April 21, 2023

Título original: ***Polinizadorxs. Resistencia en la Península de Yucatán***
Realización: ***Lilia García Torres***
Guión: ***Lilia García Torres***
Fotografía: ***Sergio Flores Cuéllar, Eduardo Andaluz, Lilia García y Nute Kuijin (Uriel López).***
Dron: ***Eduardo Andaluz.***
Fotografía fija: ***Biancha Bachelot***
Montaje: ***Lilia García Torres Edición: Sergio F. Cuéllar y Jocelyn Leal Ruíz***
Sonido directo: ***Lilia García Torres***
Música y musicalización: ***elhombreviento (Jeremías Pau Toledo)***
Coros: ***Improóleos***
Voz off: ***Lilia García Torres***
Animación: ***Beatriz Olivares, Jorge García, CACAO y Jocelyn Leal***

Diseño audiovisual: ***Jocelyn Leal Ruiz***
Diseño gráfico: ***Jorge Cruz***
Imágenes de archivo: ***Raúl Padilla (fototrampeo)***
Color: ***Nute Kuijin y Jocelyn Leal Ruiz***
Traductorxs: ***Heber Uc, Ángel Sulub, Pedro Uc, Bianca Bachelot, Parizia Righetti, Montserrat Rueda*** Productor ejecutivo: ***Bianca Bachelot***
Productora: ***Colectivo Conspiración Audiovisual***
Formato: ***digital, Color.***
Testimoniantes: ***Joaquín Aguilar, Lourdes Ganzo , Enrique Vázquez, José Clemente May Echeverría, Haizel de la Cruz, María Candelaria May, Roberto Rojo, Raúl Padilla Borja, Manuel Puc, Heber Uc, Bruno Fabián Martínez Martin, Ángel Sulub, Wilma Esquivel Pat, Marco Jericó Nava Martínez, Melina Maravilla Romero y Anastasio Olivveros.***
Idioma: ***Castellano y maya peninsular (subtítulos: francés e inglés. Próximamente al italiano y maya peninsular)***
País de producción: ***México.***
Distribución y/o venta: ***abierto, gratuíto***
Año: ***2022***
Duración: ***74 min.***
Web oficial: *https://www.facebook.com/polinizadorxs/*

Documental que desde la perspectiva sentipensante, acopia las palabras de algunos habitantes de la Península de Yucatán, recogidas en diferentes puntos de los siete tramos del llamado Tren Maya. En diálogo con la naturaleza, los pobladores expresan su relación con el territorio, las amenazas que actualmente enfrenta y su perspectiva sobre lo que pasaría si la "Serpiente de hierro" llegara. Los testimonios, enunciados en espacios simbólicos para quien defiende la vida, nos adentran a un universo íntimo de preocupaciones por la devastación que conlleva el actual modelo de desarrollo y su amplificación si el megaproyecto se implementara. Mensajes listos para esparcirse, por estos polinizadorxs de resistencia.

Territorios mayas en el paso del tren: situación actual y riesgos previsibles

Documento elaborado por el Grupo constituido por CONACYT para el análisis de riesgos en los territorios en los que está proyectado el Tren Maya (GC-TTM). El documento Territorios Mayas en el Paso del Tren: Condiciones Actuales y Riesgos Previsibles, resume resultados de consenso entre los miembros del grupo a partir de estudios realizados hasta la fecha. El documento ofrece información a los diversos actores de la sociedad, del gobierno y de la academia que tienen interés o la responsabilidad de contribuir activamente a garantizar la prevalencia del bien público, la mejora del bienestar social de los habitantes y el cuidado de la biósfera en estos territorios.

Presentación

El Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología hoy tiene entre sus responsabilidades el fomentar la participación científica, crítica y propositiva de las comunidades académicas en los esfuerzos que realizan sociedad y gobierno para generar estrategias que contribuyan a atender los grandes problemas y necesidades nacionales por vías que resuelvan, y no agraven, las condiciones sociales, ambientales, económicas y de salud de la población mexicana. El proyecto del Tren Maya y los procesos territoriales a él asociados requieren de generar activamente ese tipo de vías de solución.

A finales de septiembre de 2019, el CONACyT invitó a más de treinta personas de reconocida experiencia, adscritas a instituciones públicas de investigación, organizaciones no gubernamentales y organizaciones sociales regionales, a participar en un grupo de trabajo voluntario para generar una serie de documentos en los que se analizaran –con plena libertad de pensamiento y expresión y con apego a evidencia bien fundamentada– las condiciones sociales, económicas y ambientales prevalecientes hasta 2019 en los territorios sobre los cuales el FONATUR había proyectado el Tren Maya. También se les pidió que, con base en la información disponible sobre el proyecto, analizaran cuidadosamente los riesgos que diferentes voces de nuestra sociedad señalaban, a fin de que pudieran considerarlos y atenderlos los diversos actores involucrados en el proyecto Tren Maya.

El documento Territorios Mayas en el Paso del Tren: Condiciones Actuales y Riesgos Previsibles, resume resultados de consenso entre los miembros del grupo a partir de estudios realizados hasta la fecha. El documento ofrece información a los diversos actores de la sociedad, del gobierno y de la academia que tienen interés o la responsabilidad de contribuir activamente a garantizar la prevalencia del bien público, la mejora del bienestar social de los habitantes y el cuidado de la biósfera en estos territorios.

Regionalización Ambiental de los Territorios del Tren Maya.

En la primera parte del documento se destacan algunos riesgos sociales y ambientales que el proyecto Tren Maya pudiera traer consigo, y en

la segunda parte se abordan las condiciones territoriales actuales que generan o exacerban dichos riesgos.

Es conveniente resaltar que el contenido de este documento es responsabilidad de quienes lo suscriben; que está fundamentado en años de investigación y/o experiencia reflejados en cuantiosa bibliografía que aparecerá en un texto más extenso actualmente en preparación y que, respecto específicamente del proyecto Tren Maya, cuenta con la información que se ha hecho pública hasta la fecha.

El CONACyT agradece los esfuerzos realizados por los académicos y demás actores involucrados, y pone este documento de trabajo a disposición de las instancias de gobierno y de la sociedad para su escrutinio, consideración y buen uso.

Principales Áreas Naturales Protegidas y Características Geohidrológicas en los Territorios del Tren Maya.

CONACYT

Introducción El Proyecto Tren Maya (TM) que traza una ruta de infraestructura ferroviaria con desarrollos turísticos, habitacionales y de traslado, almacenamiento y comercio de mercancías de tipo diverso, supone un profundo reordenamiento territorial en cinco estados del sureste de México. Con el fin de evaluar sus posibles impactos, se ha considerado un área de 10 km a ambos lados de la ruta debido al conjunto de intervenciones territoriales que se plantean sobre la región, que sobrepasan ampliamente los límites de la vía. Sin disponer todavía de estudios de infraestructura básica, impacto social, impacto ambiental y otros más específicos indispensables para estimar la viabilidad y pertinencia de un proyecto de esta envergadura, se adelantan las apreciaciones de la comunidad científica, basadas en conocimientos e investigaciones realizadas desde varias perspectivas disciplinarias que confluyeron en un primer pre diagnóstico del caso.

Geopolítica

El TM es parte de un gran proyecto de infraestructura y ordenamiento económico y poblacional en el Sur-Sureste mexicano, que abarca desde la Península de Yucatán hasta el puerto de Salina Cruz, pasando por Coatzacoalcos. El TM y el Corredor Interoceánico del Istmo de Tehuantepec están articulados por la conexión de las ferrovías y carreteras, por la red de puertos y por las actividades económicas proyectadas para la zona, particularmente el traslado de carga y los procesos de manufactura previstos o previsibles.

El proyecto consiste en aprovechar la geografía para promover el desarrollo y mitigar las problemáticas sociales generadas por los flujos de migrantes extranjeros que transitan por la región y que se quedan en ella en condiciones difíciles. Asimismo, por los migrantes de la zona que dejan a las comunidades sin varones y/o sin jóvenes en su ruta hacia Estados Unidos. Todo

esto mediante una infraestructura que convertirá a la zona en un hub de competencia mundial equivalente al de Panamá. Por lo tanto, es necesario tener en cuenta la intensidad del tránsito actual de Panamá.

Continuar leyendo *aquí*.

Fuentes de Información: Conspiración Audiovisual, CONACYT, *BajoTierraEdiciones*, *UNAM*.

Ver en Youtube.

Naranjas de Hiroshima

Ver completo en Youtube.

Videoclip

69
Out of Competition
VARDA
PAR
AGNÈS
AGNES V.
Varda por Agnès
December 5, 2023
mk2
films

Dirección: ***Agnès Varda, Didier Rouget***
Guion: ***Agnès Varda Didier Rouget Sonido: David Chaulier Alan Savary***
Fotografía: ***François Décréau Claire Duguet Montaje Agnès Varda Nicolas Longinotti***
País de producción: ***Francia***
Año: ***2019***
Duración: ***115 minutos***

Crítica de "Varda por Agnès", de Agnès Varda
Por Víctor Esquirol

Dos meses antes de su muerte, la extraordinaria realizadora de Cleo de 5 a 7 y Sin techo ni ley presentó en la Berlinale 2019 esta suerte de carta de despedida, un ensayo testamentario con su visión del arte... y de la vida.

Se abre el telón (de Varda por Agnès) y en el escenario de un teatro abarrotado reconvertido en cine aparece una figura familiar. La considerada como "abuela de la Nouvelle Vague" está sentada en una de esas sillas plegables que el imaginario colectivo conecta inmediatamente con la de un director o directora de cine. En el invierno de su vida, la creatividad veraniega de la cineasta nacida en Ixelles se enfría en pos de una calma, pausa y clarividencia retrospectiva... fundamentada en un muy saludable gusto introspectivo.

Los títulos de crédito con los que se abre este documental autobiográfico recuerdan más bien (por formato, duración y presentación) a los de cierre de cualquier película. Así empieza Varda la crónica de una carrera alimentada por el mantra triplicado de la búsqueda de la inspiración, el amor por la creación y el gusto por compartir. Este esquema sencillo pero compuesto con piezas preciosas (perennes en la reivindicación de un espíritu vitalista que nos anima a experimentar; a descubrir) llega ahora rebajado en sus dos primeros elementos, pero elevado a la enésima potencia en lo que se refiere al tercero. Lo que pretende ahora Varda es,

efectivamente, mirarse al espejo (gesto que ya insinuaba en su anterior trabajo, Visages Villages dirigido junto a Jean René) y que nadie se interponga entre ella y un reflejo que sigue estando sujeto a interpretaciones.

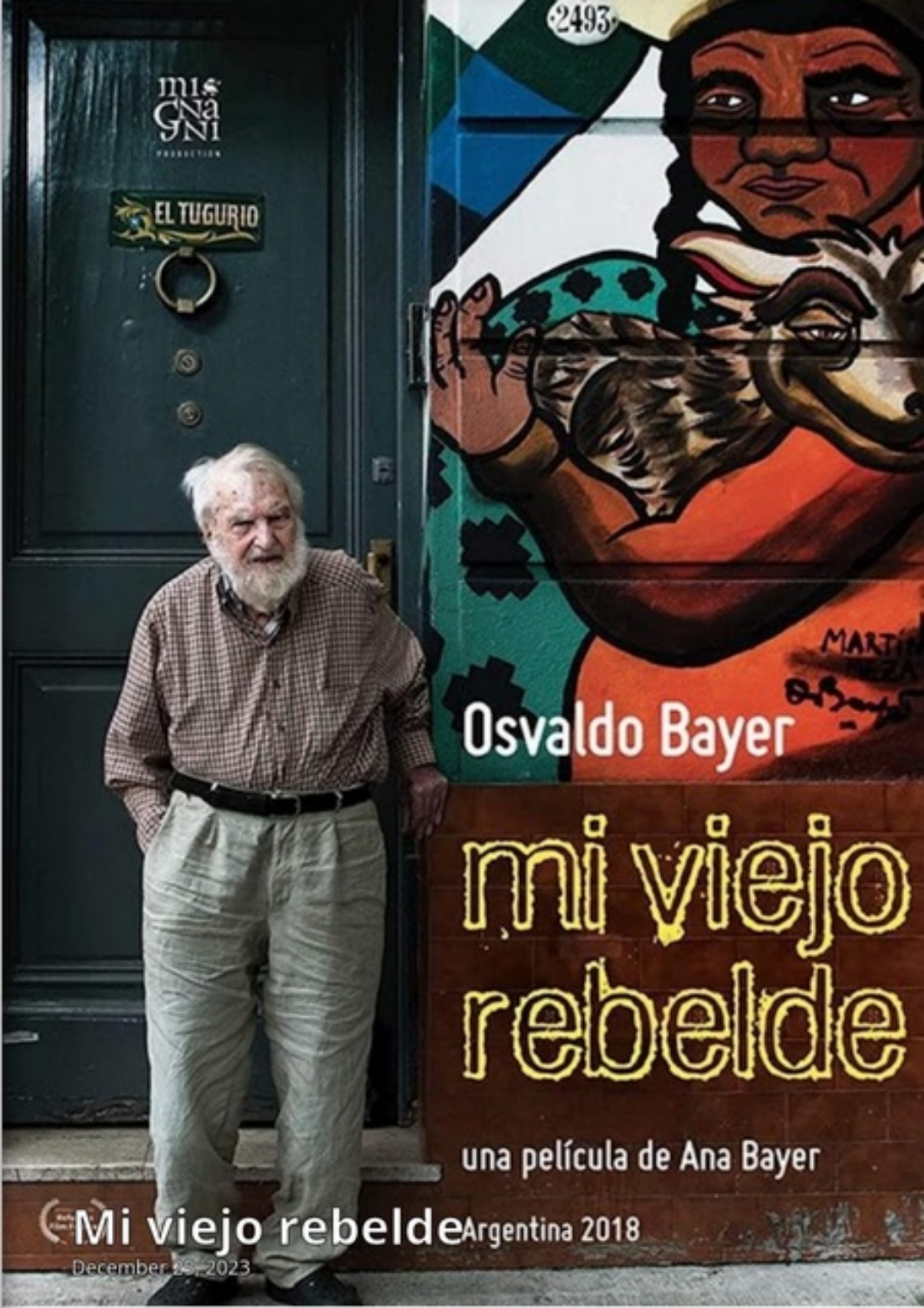
De lo que se trata aquí es de impartir una clase magistral: volcar sabiduría, sí, pero sin dialogar con el alumnado, lo cual para nada presupone la falta de capacidad comunicativa de la profesora. Al contrario. El gusto innovador de esta incombustible artista multidisciplinar se apaga aquí para dar mayor nitidez a una recopilación levantada a partir de la máxima de que a la artista se la conoce a través de su arte. El collage de películas propias no plantea ningún reto. No está especialmente inspirado, se podría decir, pero por esto mismo es exageradamente entendedor... y por esto inspira. El compendio (de batallas, de conquistas, de ocurrencias... de lecciones) trata sobre ella misma, está manejado por ella misma, pero va dirigido a todo aquel y aquella que quiera recordar, quién sabe si hallar por primera vez.

La maestra que se movía entre el tiempo objetivo y el subjetivo vuelve a hacer virguerías con las agujas del reloj, y nos hace saltar constantemente en un calendario (vital, artístico) que, como el mejor cine, nos habla precisamente de unos tiempos en permanente cambio. Arte que habla de lo que sabe para hacernos llegar a aquello que desconocemos. "Ver, pensar y no olvidar", es la combinación ganadora que esgrime ahora Varda. Queda inmortalizado así el cine de lo efímero, cuyas imágenes e ideas están hermanadas por el propósito de permanecer. Éste es, al fin y al cabo, el objetivo final de Varda por Agnès, logrado, cómo no, por Agnès Varda. Esto es, asegurar por medios propios la supervivencia de la vida misma.

Fuentes de información: Crítica por Por Víctor Esquirol para OtrosCines, FilmAffinity.

Ver en V.O.S.E. en Ok.ru

Naranjas de Hiroshima



Mi viejo rebelde Argentina 2018

December 13, 2023

Título original: ***Mi viejo rebelde***
Dirección: ***Ana Bayer***
Guion: ***Ana Bayer***
Intervienen: ***Osvaldo Bayer, Ana Bayer.***
País de producción: ***Argentina***
Año: ***2019***
Duración: ***69 min.***
Retrato íntimo de un imprescindible

Ana Bayer es la responsable de este documental "casero", en el que se refleja la cotidianidad del escritor y periodista.(...)

La patria de Osvaldo Bayer es la rebeldía. "Me he propuesto no tener piedad con los despiadados. Mi falta de piedad con los asesinos, con los verdugos que actúan desde el poder, se reduce a descubrirlos, dejarlos desnudos ante la historia y la sociedad y reivindicar de alguna manera a los de abajo, a los que en todas las épocas salieron a la calle a dar sus gritos de protesta y fueron masacrados, tratados como delincuentes, torturados, robados, tirados en alguna fosa común", explicó el periodista, historiador y escritor. Esta vez su cumpleaños no se celebrará en "El Tugurio", nombre que le puso Osvaldo Soriano a la histórica casa de Belgrano, sobre la calle Arcos.

"Los años tienen su significado, cada año que pasó en esta Argentina, plena de historias y de desgracias. Yo estoy muy satisfecho de la vida que hice, aunque pagué bien caro todas las acciones por más democracia. Cuántos héroes tuvimos, olvidados completamente, que dieron su vida, exiliados por el destino del país", dice Osvaldo en un breve video filmado en el patio de su casa, rodeado de sus plantas y libros –esos seres que él define como "sabios" por el silencio que guardan– en los días previos a su cumpleaños. El autor de excepcionales ensayos como Los anarquistas expropiadores, Severino Di Giovanni, el idealista de la violencia y La Patagonia rebelde admite que "fue hermoso seguir de cerca el destino del país; interpretar la historia y llevarla a cabo, en un país lleno de historias y de traiciones también al espíritu democrático".

El viejo rebelde pelea y resiste. Nadie acallará su voz. No pudieron hacerlo cuando tuvo que exiliarse en Alemania en 1975, después de que "los heraldos negros" prohibieron su obra y lo amenazaron de muerte. ¿Hay mejor regalo, para sus lectores, que escucharlo y volverlo a leer todas las veces que sean necesarias? "Lo mejor que podemos hacer en nuestras vidas es tratar de llevar a cabo el destino, el ímpetu, de todos aquellos que querían un país bien democrático, un país de la igualdad –plantea el autor de la novela Rainer y Minou–. Seguiremos luchando para que nuestra rica historia se vea cada vez más cerca, y

para que aprendamos de nuestros héroes diarios, cuánto hicieron. No demos pasos atrás; más democracia, más igualdad".

Ana, la hija de Osvaldo, cuenta a *Página12* que Mi viejo rebelde es una película "muy casera", una especie de retrato íntimo del historiador y periodista. "Desde siempre he filmado a mi padre en privado, con su humor, sus cosas cotidianas, pero también su trabajo, sus comentarios, las charlas con la familia. Es el ojo de la hija, en el que prevalece seguramente lo familiar, pero creo que justamente es eso lo que hace más humano a Osvaldo para el que lo conoce por sus obras. No soy profesional del cine, pero en este caso hice este film para mi padre, para su cumple. No busqué la perfección de la imagen, sino más que nada quise documentar mucha vida vivida juntos". Lejos de eclipsar la imagen pública del autor de Rebeldía y esperanza, En camino al paraíso, Ventana a Plaza de Mayo y Fútbol argentino, Ana bucea en lo doméstico, lo que no se ve ni se conoce puertas adentro. El espíritu combativo de su padre –ella bien lo sabe– es conocido. Si antes denunció la explotación y muerte de peones rurales en la Patagonia y acompañó a las Madres de Plaza de Mayo, ahora apela al ingenio de la palabra para protestar contra el avasallamiento de los derechos humanos y sociales del gobierno de Mauricio Macri, que para Osvaldo, ya lo ha dicho, "es como volver a la Edad Media".

El año pasado publicó una bella y dolorosa carta por la desaparición de Santiago Maldonado. "Detrás del rostro de otro desaparecido, andaremos sin desandar ni un solo milímetro recorrido", alentó Bayer en este texto que se publicó en La garganta poderosa. "Y a ustedes, hermanas, hermanos mapuches, los abrazo una vez más en la misma lucha, en la misma resistencia, en la misma dignidad, esa que nació hace siglos y vale la pena reconocer, porque no sólo supo trascender, también se supo hacer valer a fuerza de conciencia, sin ejercer más violencia que los saberes organizados, frente a ejércitos de robots armados".

Osvaldo Bayer
mi viejo rebelde

Luego del asesinato de Rafael Nahuel, en el marco de una nueva represión al pueblo mapuche, el historiador grabó un video en el que cuestionó el accionar de la Justicia y las fuerzas represivas. "Señor Juez Villanueva, usted es quien ordenó un desmedido operativo en el que participó la Policía Federal para apresar a los miembros de la comunidad mapuche del Lof Lafken (...). Y para garantizar el desalojo y la represión cortó la Ruta 40 en un radio de diez kilómetros con la Gendarmería Nacional contra familias mapuches, la mayoría de ellos mujeres y niños, vulnerando todos los reconocimientos legales e internacionales".

El viejo rebelde prometió que vivirá hasta los 100 años. Hay que ver sus pestañas haciendo cabriolas en el marco de su mirada cristalina cuando habla de su "amada" Marlene Dietrich, la actriz y cantante alemana que puntualmente todas las noches sigue cantándole canciones, justo cuando Osvaldo cierra los ojos y empieza a soñar. El sueño –y la lucha– continúan.

Este artículo fue publicado originalmente el día 17 de febrero de 2018 en Página12

Fuentes de Información: *Artículo publicado por Silvia Friera en Página12, FilmAffinity, Osvaldo Bayer Página Oficial.*

Ver documental completo en Youtube.

Naranjas de Hiroshima

cortometrajes documentales de:

ELVIRA PALAFOX HERRANZ

TEÓFILA PALAFOX HERRANZ

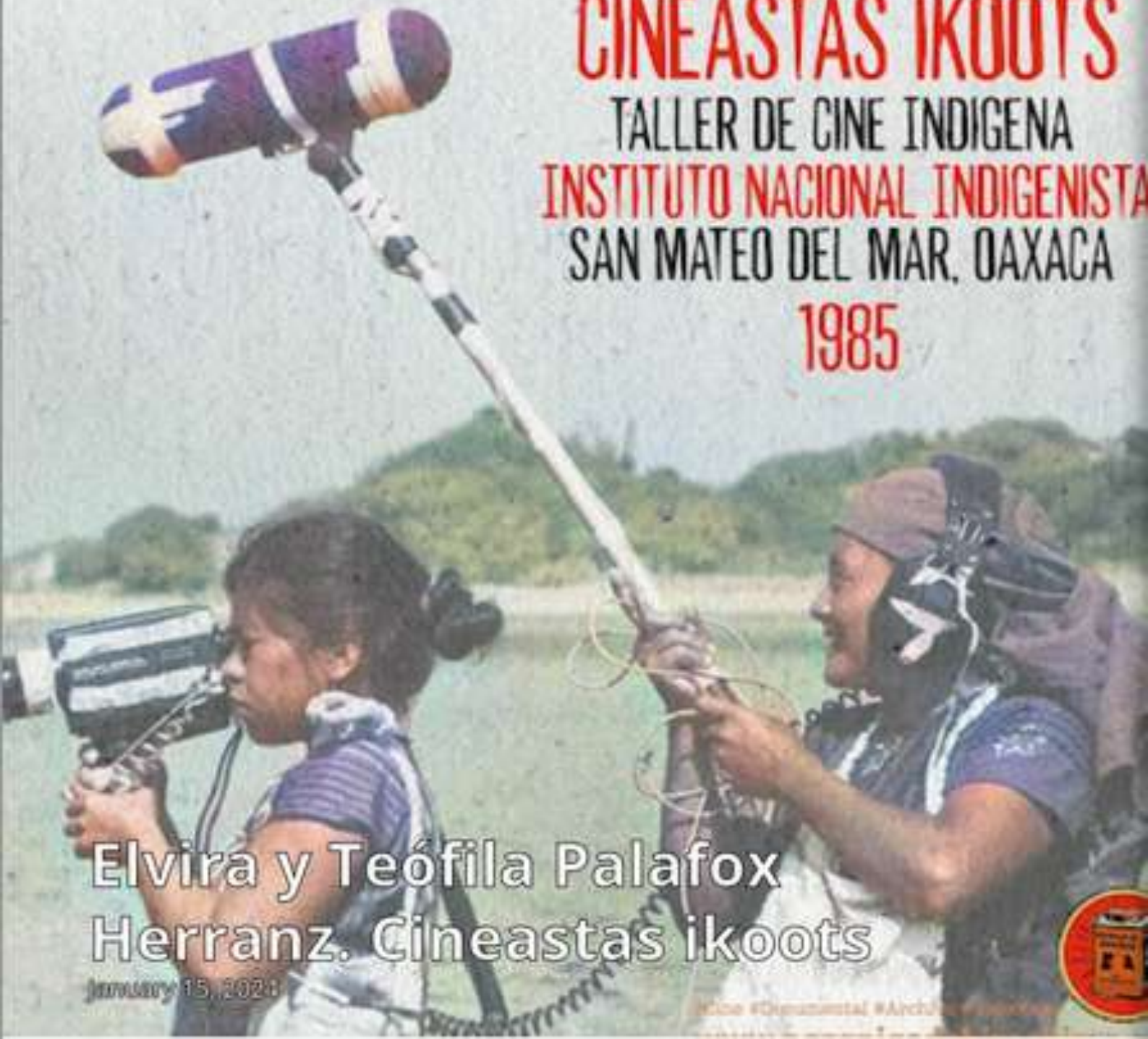
CINEASTAS IKOOTS

TALLER DE CINE INDIGENA

INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA

SAN MATEO DEL MAR, OAXACA

1985



Elvira y Teófila Palafox Herranz. Cineastas ikoots

January 15, 2023

Mujer ikoots. Cineastas indígenas

En 1985, el Instituto Nacional Indigenista (INI) llevó a cabo el Primer Taller de Cine Indígena, en la localidad ikoots (huave) de San Mateo del Mar, Oaxaca. En el proyecto participó un grupo de seis mujeres, integrantes de la organización local de tejedoras. La iniciativa fue propuesta por el cineasta Luis Lupone Fasano, quien coordinó un equipo de capacitadores que trabajó en la localidad durante cinco semanas.

Como resultado del taller, se generaron tres cortometrajes dirigidos y producidos por las alumnas, además de un documental que fue realizado por el equipo de capacitadores. Todos estos materiales se integraron al entonces Archivo Etnográfico Audiovisual del INI, antecesor del actual Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz del INPI. Sin embargo, debido a diversas dificultades, en su momento solo se concluyó una de las películas, *Leaw amangoch tinden nop ikoods / La vida de una familia ikoods*, así como el documental *Tejiendo mar y viento*, que fueron estrenados como un solo producto en 1988. Las otras dos producciones, *Angoch tanomb / Una boda antigua* y *Teat Monteok: el cuento del dios del Rayo*, han permanecido inéditas hasta la fecha.

Las dos producciones terminadas y difundidas han sido reconocidas como obras pioneras en la apropiación de los medios audiovisuales por parte de los pueblos indígenas, como testimonios etnográficos fundamentales sobre el pueblo ikoots y como obras claves para los estudios de antropología visual.

En 2006 se digitalizaron todas las cintas correspondientes al Primer Taller de Cine y en 2008 se reeditó la película y el documental, como parte de la edición en DVD de la serie "El Cine Indigenista", conformada por las 48 producciones cinematográficas realizadas por el INI.

A partir de 2012, la Dirección de Acervos puso en marcha diversas acciones para finalizar las producciones generadas por el Primer Taller de Cine Indígena y publicar la totalidad de las obras. Así, se llevó a cabo una serie de entrevistas con las participantes, se actualizaron las traducciones y se finalizó la edición de las películas inéditas. Asimismo, se generó un proyecto editorial, titulado *Mujer ikoots. Cineastas indígenas*, que incluyera la totalidad de las producciones fílmicas junto con los nuevos testimonios, además de textos que recuperaban la visión y experiencias de los propios coordinadores y capacitadores del taller.

Mujer indígena. Videastas del presente

A principios de los años 90, el Archivo Etnográfico Audiovisual del entonces Instituto Nacional Indigenista (INI) implementó el Proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades Indígenas, que consistía en facilitar equipos de grabación en video y proporcionar capacitación a personas u organizaciones indígenas para que pudieran elaborar sus propios registros y producciones audiovisuales, con base en sus necesidades y parámetros. La iniciativa dio como resultado la formación de varias generaciones de videastas indígenas, así como la conformación de los Centros de Video Indígena en Oaxaca, Michoacán, Sonora y Yucatán, que funcionaron como centros de capacitación y repositorios de las nuevas producciones.

Desde 2007, como parte del Programa de Derechos Indígenas, se ha llevado a cabo el proyecto "Apoyo a comunicadores(as) indígenas para la producción y realización de proyectos de comunicación intercultural", que cuenta con varias ramas, entre ellas la de video. Hasta la fecha, esta iniciativa ha dado lugar a la conformación de un *corpus* de más de 300 videos, que forman parte del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz del INPI. Muchas de estas producciones han participado en festivales de cine y video en México y el extranjero, en los cuales han recibido favorables críticas y obtenido importantes reconocimientos.

Para contribuir a la difusión de las obras de videastas indígenas, en particular de las mujeres, y estimular la generación de nuevas produc-

ciones, en 2018 se generó la publicación *Mujer indígena. Videastas del presente*, que compila algunas de las producciones más destacadas, con enfoque de género y mediante una selección representativa de la diversidad cultural.

https://www.gob.mx/inpi/articulos/nuevas-publicaciones-mujer-ikoots-cineastas-indigenas-y-mujer-indigena-videastas-del-presente

Hace poco más de tres décadas un grupo de mujeres ikoots participó, a instancias del Instituto Nacional Indigenista (INI) y bajo la asesoría de un equipo de capacitadores coordinado por el cineasta Luis Lupone, en un proyecto pionero que sentó las bases para transformar la manera en que los medios audiovisuales abordaban las realidades de los pueblos originarios en México. Conceptualizado y llevado a la práctica como el Primer Taller de Cine Indígena, esta iniciativa abrió un sinfín de posibilidades al poner a disposición de las comunidades indígenas, por primera vez en la historia, las herramientas tecnológicas y los conocimientos para crear obras cinematográficas. En el lapso que duró el taller, las mujeres se apropiaron de este lenguaje para narrar, desde su perspectiva, sus propias historias y realidades. Por motivos de los que se dará cuenta a lo largo de estas páginas, las metas del taller solo se lograron de forma parcial, ya que algunos de sus frutos han permanecido inéditos hasta la fecha. La presente obra da cuenta de esa historia y, a la vez, representa la culminación del proyecto al publicar juntas, por vez primera, las tres películas creadas por las mujeres ikoots.

Hasta aquel momento, el INI –cuyo patrimonio fue heredado por el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI)– había producido importantes documentales antropológicos que mostraban la mirada institucional y de los realizadores acerca de los pueblos originarios. En su mayoría, estas obras audiovisuales se habían concentrado en registrar la vida en las comunidades indígenas desde un criterio etnográfico que ponía énfasis en aquellos aspectos menos conocidos o que representaran un mayor contraste con respecto a la cultura occidental. Este enfoque respondía a la necesidad de preservar la memoria de una diversidad cultural que se transformaba aceleradamente y que se consideraba en riesgo de desaparecer a consecuencia de las políticas de asimilación y modernización emprendidas en los primeros dos tercios del siglo XX (Korsbaek y Sámano-Rentería, 2007). El taller impartido en la comunidad ikoots de San Mateo del Mar, Oaxaca, buscaba ante todo que los pueblos indígenas contaran con las herramientas para retratarse a sí mismos y así mostrarse ante el resto de la sociedad.

Elvira Palafox y Guadalupe Escandón durante el Primer Taller de Cine Indígena del Instituto Nacional Indigenista. D.R. © Alberto Becerril, 1985, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.

En esta publicación se da a conocer la historia, las experiencias, los altibajos y la trascendencia del Primer Taller de Cine Indígena, a través de la visión de sus artífices, en particular, la de Luis Lupone. Los textos que aquí se incluyen introducen a las obras de las realizadoras ikoots que, como ya se ha mencionado, se publican juntas por primera vez. La aportación de Lupone es muy relevante, en virtud de haber sido quien concibió la idea del taller, gestionó su implementación, coordinó las actividades y ha sido su principal promotor.

El artículo de Luis Lupone, seccionado en dos intervenciones, relata desde el punto de vista personal del cineasta el proceso que condujo a idear y proponer el proyecto, las vicisitudes para ponerlo en marcha, su desarrollo, los descubrimientos y las lecciones aprendidas. Asimismo, refiere los motivos a los cuales el autor atribuye las contrariedades que se presentaron para completar la totalidad de las metas del taller y difundir sus productos.

En la primera parte de su exposición, Lupone narra sus experiencias en campo cuando trabajó como sonidista y asistente de cámara en algunas producciones del INI. A través de estas vivencias es posible encontrarnos ante una realidad quizá vivida por muchos aunque contada por pocos; historias que forman parte de los logros que se muestran ante el público, pero que muchas veces quedan como meras anécdotas "tras bam-

balinas".

Al terminar los proyectos en los que participaba en el INI, Lupone tuvo la oportunidad, durante una estancia formativa fuera de México, de conocer las innovaciones que en cuestión de cine documental se estaban generando en el ámbito internacional, según relata él mismo. En particular, el autor refiere la significación de su paso por los Talleres Varan en París, Francia, fundados por el afamado antropólogo y cineasta Jean Rouch. Igual relevancia atribuye al formato súper 8 mm, que era "más propio del cine casero que del documental, porque era económico y a la vez permitía a los realizadores controlar la totalidad del proceso de filmación" (Vázquez, 2017: 181).

A partir de estas experiencias, Lupone imaginó un proyecto que, desde su perspectiva, transformaría radicalmente la manera en que se representaba a las comunidades indígenas del país. La idea rompía con el modelo de producción audiovisual con el que hasta entonces había operado el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) del INI, pues consistía en dotar de los conocimientos teóricos y técnicos a los indígenas para que ahora fuesen ellos quienes contaran sus propias historias. Una iniciativa semejante nunca se había intentado en México.

En colaboración con el entonces jefe del AEA, Alberto Becerril Montekio, a lo largo de 1985 se llevaron a cabo las gestiones necesarias para afinar y poner en marcha la propuesta. Como requisito previo solicitado por el INI para autorizar la iniciativa, se realizaron las investigaciones necesarias para encontrar la comunidad más adecuada para llevar a cabo el proyecto piloto, un trabajo que fue realizado en conjunto con la antropóloga Diana Roldán y Susana Garduño del Departamento de Investigaciones del AEA. Ambas investigadoras y el propio Lupone decidieron trasladarse a la ciudad de Oaxaca, donde se celebraba la primera Feria Anual del Artesano Indígena. Tras varias pesquisas y acercamientos con distintas organizaciones procedentes de diversos pueblos originarios, que generosamente detalla Lupone en su artículo, se decantaron por trabajar con las tejedoras ikoots de San Mateo del Mar.

A partir de ese momento, la relatoría del autor transporta al lector a aquella comunidad de Oaxaca, situada en la costa del golfo de Tehuantepec, entre el océano Pacífico y la laguna Superior. A esta localidad, habitada por el pueblo ikoots desde la época prehispánica, el equipo que coordinó e impartió el taller trasladó cámaras de cine y fotográficas, micrófonos, reflectores, cables, audífonos, cuadernos, rollos cinematográficos, proyectores, pantallas y monitores, entre muchas otras cosas. Todo ello, desde luego, con la previa autorización de las autoridades comunales, con las que se había entablado el diálogo y a las que se les expusieron las intenciones y los objetivos del taller.

El Primer Taller de Cine Indígena le proporcionó a las tejedoras herramientas innovadoras para mostrar su realidad, sus historias, saberes y sueños. A través de los nuevos conocimientos adquiridos lograron empoderarse dentro de una sociedad, tanto a escala local como nacional, que consideraba su papel como secundario dado que eran mujeres e indígenas, una doble condición subalterna en el contexto de aquella época.

Otro aspecto relevante tratado en el texto de Luis Lupone son las motivaciones que lo llevaron a realizar el documental Tejiendo mar y viento, que se filmó de manera simultánea a la capacitación de las mujeres ikoots. El objetivo de esta producción era servir de guía para los siguientes talleres de cine que, de acuerdo con el

proyecto original, emprendería el INI. En dicho documental se puede apreciar cómo se fue desarrollando el Primer Taller de Cine Indígena, experiencia que ha sido de gran importancia para antropólogos y documentalistas que han realizado talleres de cine o video con grupos socialmente marginados.

Es importante mencionar que en el ambiente cinematográfico de los años 80 no solían destacar nombres femeninos; sin embargo, para la preparación e implementación del taller fue muy importante el trabajo y la dedicación de las documentalistas María Eugenia Tamés Mejía y Arjanne Laan. Ambas habían

logrado sobresalir en ese ámbito y, además, fueron figuras trascendentales para el buen desarrollo del taller, tanto al compartir sus conocimientos como al fraternizar con las participantes. Los textos que ambas presentan enriquecen significativamente esta publicación.

En su contribución, María Eugenia Tamés plantea un acercamiento a los perfiles de las tejedoras que participaron en el taller: Timotea, Teófila, Justina, Guadalupe, Juana, Elvira, Sofía y Aurora.2 Gracias a las notas que tomó podemos conocer a cada una de ellas más a fondo. Su texto también ofrece un panorama sobre la Organización de Artesanas de San Mateo del Mar, a la cual pertenecían las futuras cineastas, y cuya buena organización y manejo fue uno de los pilares para el éxito del proyecto.

En el "Diario del Taller", Tamés rememora acontecimientos y anécdotas a través de los cuales las integrantes nos hacen partícipes, mediante sus opiniones e intervenciones, de su vida, sus actividades y sus mismas personalidades. Gracias a ello es posible comprender mejor los guiones y las películas que pensaron, filmaron y produjeron. A través del conocimiento del contexto social en el que vivían y de los esfuerzos que hicieron para involucrarse en el taller hasta el final, hay mayores elementos para analizar y valorar sus creaciones. Estos aspectos nos permiten adentrarnos paso a paso en el proceso de creación de las películas Teat Monteok (Padre Rayo), Angoch tanomb (Una boda antigua) y Leaw amangoch tinden nop ikoods (La vida de una familia ikoods).

Se presenta enseguida el texto de Arjanne Laan, documentalista holandesa, quien en unas cuantas líneas llenas de emotividad muestra que tan solo cinco semanas bastaron para generar fuertes vínculos. Al existir una convivencia diaria y un constante intercambio de opiniones, conocimientos, comidas, juegos, sueños, proyectos, miedos, historias y vivencias se generaron lazos afectivos resistentes tanto al paso del tiempo como a la distancia. La autora deja de manifiesto que hay recuerdos que permanecen y conexiones que no se rompen, como el que existió entre "la indígena del Mar del Norte" –como la llamaron las ikoots– y Elvira Palafox, directora de Teat Monteok y Angoch tanomb.

Tras las colaboraciones de ambas mujeres entra nuevamente la pluma de Luis Lupone para abordar cuestiones técnicas sobre el desarrollo del taller y exponer, desde su visión personal, los contratiempos que surgieron y cómo se les fue enfrentando. A lo largo de esas páginas, el autor relata paso a paso cómo se trataron en el taller aspectos teóricos sobre imagen fija y en movimiento, sonido o secuencias narrativas. Según refiere el autor, la experiencia de la creación de storyboards y guiones fue muy enriquecedora, pues en ello se dejó ver el talento que las ikoots tenían para crear, mediante unas cuantas imágenes, la narrativa visual de una historia, de manera similar a lo que hacían en sus textiles.

El autor también explica cómo fue que, a pesar del corto tiempo y del presupuesto limitado, la dedicación de todos los involucrados permitió

sortear la mayoría de las dificultades. Para las ikoots el reto fue doble, pues además tuvieron que desafiar los paradigmas sociales y los roles de género aceptados por su cultura. Sin embargo, supieron encontrar el equilibrio entre sus deberes comunitarios y su participación en el taller.

Dado que las tres películas fueron filmadas originalmente en ombeayiüts –autodenominación de la lengua materna de los ikoots–, Guadalupe, Elvira y Juana viajaron junto con los instructores del taller a la Ciudad de México, en donde se transcribieron y tradujeron los diálogos de las películas y del documental. Sin embargo, en aquel momento solo se subtitularon este y una

de las películas, Leaw amangoch tinden nop ikoods (La vida de una familia ikoods). Las otras dos películas, cuya edición final quedó pendiente durante casi tres décadas, fueron subtituladas en 2014 por el propio Luis Lupone, con base en las notas hechas 29 años atrás. Al terminar, el material fue trasladado nuevamente a San Mateo del Mar para cotejar, con apoyo de las participantes, la fidelidad y precisión de los subtítulos.

El lector podría pensar que este fue el final del taller y de las películas, pero no fue así. Desde un inicio se había planeado divulgar las películas y el documental junto a una publicación impresa, pero ello no sucedió. En la parte final de su contribución, narrada desde su perspectiva personal y con una significativa carga emocional, Luis Lupone hace un recuento de los hechos ocurridos al terminar el taller. El autor cuenta que, si bien se logró finalizar la película dirigida por Teófila Palafox junto con el documental, no fue posible proyectarlos ni difundirlos masivamente, pues no se disponía de los recursos para presentarlos en los festivales de cine nacionales e internacionales adonde fueron invitados a participar. La poca difusión impidió que las tejedoras mostraran a gran escala la forma en que ellas querían representarse a sí mismas y a su cultura y, de tal manera, se opacó la posibilidad de revelarse como cineastas ikoots.

A principios de los años noventa, el INI presentó el proyecto Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades Indígenas, mediante el cual se perseguían objetivos similares a los del Primer Taller de Cine Indígena. Sin embargo, esta nueva iniciativa no tomó como referencia a dicho taller, que debe considerarse como su antecedente inmediato. A pesar de ello, la historia y la antropología lo han reconocido y apreciado, pues para hablar de cine indígena y etnográfico en México es obligatorio conocer la experiencia del taller en San Mateo del Mar. Inclusive, por ser de los pocos filmes que trataban acerca de los ikoots y debido a la importancia antropológica de sus contenidos, era una práctica frecuente que Tejiendo mar y viento y

Leaw amangoch tinden nop ikoods (La vida de una familia ikoods) se proyectaran en algunas clases de la Escuela Nacional de Antropología e Historia como parte del panorama etnográfico general. Posteriormente, se convirtieron en una referencia fundamental para los cursos de antropología visual.

En la actualidad, el valor de las producciones emanadas del Primer Taller de Cine Indígena está ampliamente reconocido por antropólogos, etnólogos, especialistas en antropología visual, documentalistas y expertos en cine etnográfico (Dorotinsky, Levin, Vázquez y Zirión, 2017; Novelo, 2011). Ello se debe a que la implementación del proyecto fue un hecho inédito y, en su momento, una experiencia única en el país. Esto no quiere decir que después no se intentara reproducir la fórmula, aunque ya no por parte del INI. Así, surgieron propuestas aisladas como "Camaristas", a cargo de Carlota Duarte, del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) Sureste; el proyecto Videastas Indígenas, también en Chiapas, y en Angahuan, Michoacán, con el maestro bilingüe Valente Soto Bravo (Novelo, 2011). Es importante precisar que ninguna de estas iniciativas fue igual al taller en el que participaron las tejedoras ikoots, pues no fueron planeados ni impartidos por cineastas, sino por antropólogos que se iniciaban en lo que hoy conocemos como antropología visual. Debido a ello, es importante tener presentes las diferencias entre el cine indígena, creado a partir de las herramientas del cineasta, y el video indígena, concebido desde la perspectiva del antropólogo.

Ha sido un camino largo para que, finalmente, se presenten por primera vez las tres películas juntas, según se cuenta en esta publicación que nos hace imaginar lo ocurrido a finales del año de 1985. En sus páginas podemos percibir los sentimientos de alegría, emoción y entusiasmo latentes a lo largo del taller, así como la desilusión y el desencanto que vino después. Sin embargo, la espera ha terminado y ahora es posible conocer las creaciones fílmicas de las mujeres ikoots.

Para acercarse a estas películas y dimensionarlas adecuada- mente, el espectador debe tomar en cuenta, en primer lugar, que los guiones fueron concebidos por las tejedoras con la finalidad de mostrar su origen, su cotidianidad, su trabajo, sus sueños y su cultura. Los filmes que crearon retratan y a la vez son fruto de la dinámica social de su comunidad y de la manera en que se tejen las relaciones de parentesco, de amistad y de compadrazgo. En su realización, las mujeres ikoots demostraron el esfuerzo que ponían día a día para salir adelante y cómo hacían frente a los retos planteados por la hegemonía de la cultura occidental, luchando por preservar, transmitir y mantener vivos su legado cultural y sus tradiciones.

Los cortometrajes y el documental poseen un indudable valor histórico, ya que son testimonios de creencias, formas de organización, de sentir, de comportarse, de vestir, de hablar y de la interacción cotidiana que había entre los ikoots durante la década de los ochenta, lo que permite contrastarlo con lo que hoy en día es San Mateo del Mar. Son documentos audiovisuales de gran valía pues en ellos se registran acciones y sucesos cuya memoria, de no ser por este proyecto, es probable que se hubiese desvanecido al paso del tiempo, tomando en cuenta que las comunidades indígenas están en constante transformación.

A partir de su participación en el taller, algunas de estas mujeres no solo se hicieron visibles a nivel nacional e internacional, sino que también generaron cambios al interior de su comunidad.

Desafiando las normas de su propio ambiente comunitario, trascendieron los roles tradicionales como amas de casa, tejedoras y comerciantes, sin despreciarlos ni abandonarlos, para convertirse en productoras, camarógrafas, sonidistas, guionistas y editoras de cine. Con la justificación del rodaje, las mujeres lograron acceder a un entorno que les estaba vedado: el mar, espacio físico y simbólico que, en la cultura ikoots, es esencial y exclusivamente masculino.

A través de los tres cortometrajes y de Tejiendo mar y viento es posible apreciar la manera en que las mujeres ikoots asumieron el reto y lo superaron, enfrentándose incluso a señalamientos, rumores y murmuraciones dentro de su mismo contexto social. Con su participación en el taller demostraron que podían hacer mucho más que cumplir con los deberes que la comunidad les había asignado por ser mujeres, que por sí mismos no eran tareas menores, a pesar de que pocas veces fueran reconocidos y valorados.

Si bien hoy en día puede encontrarse un sinfín de producciones audiovisuales que tienen como base los saberes y las tradiciones de los pueblos indígenas, la mayoría de estas han sido generadas desde una visión externa. La importancia de los filmes aquí presentados reside también en el hecho de que no fueron realizados para ser consumidos por intelectuales, documentalistas o críticos, sino para hacer un autorretrato fiel y mostrarse de manera digna y honorable, primero ante los propios ikoots y, en segundo

lugar, ante el resto de la sociedad mexicana. Aunque no era el objetivo del taller generar registros etnográficos, es innegable el valor que, desde el punto de vista de la antropología visual, poseen estos filmes, en los cuales se conjuga el interés por contar y la necesidad de escuchar, en un encuentro entre lo social y lo visual (Martínez, 2008).

Gracias a las distintas iniciativas de apropiación de los medios audiovisuales por parte de los pueblos originarios, entre las cuales el Primer Taller de Cine Indígena fue pionero, ahora podemos ser partícipes de saberes y experiencias a los que de otro modo no tendríamos acceso. A través de las películas de las mujeres ikoots, es posible generar experiencias de acercamiento recíproco entre personas y colectividades con distintas formas de verse en el mundo. En palabras del cineasta Alan Berliner, "La pantalla funciona a la vez como una ventana y como un espejo, como una ventana para adentrarnos en otros mundos y comprender la perspectiva de los otros, pero que a la vez permite que nos observemos unos a otros y a nosotros mismos."

Créditos del equipo
Luis Lupone Alberto Becerril María Eugenia Tamés Arjanne Laan
Cecile Laversin
Director del taller, capacitación en la cámara, sonido, iluminación y producción.
Coordinador de producción con el INI. Encargado de la fotografía fija y registro visual del taller.
Documentalista. Coordinadora de capacitación en elaboración de guiones, prepro-

ducción y rodaje.
Documentalista. Coordinadora de capacitación en montaje, edición y traducción para los subtítulos en español.
Apoyo logístico y de producción en general, así como en actividades relacionadas con los hijos e hijas de las tejedoras mientras ellas estaban en el taller.

Leaw amangoch tinden nop ikoods

(La vida de una familia ikoods)

Título original: ***Leaw amangoch tinden nop ikoods (La vida de una familia ikoods)***
Dirección: ***Teófila Palafox Herranz***
País de producción: ***México***
Año: ***1985.***
Duración: ***21 min.***

"Primer cortometraje de Teófila Palafox, experta tejedora, partera, gestora cooperativista y, desde entonces, primera cineasta indígena; fue la única de las tres producciones emanadas del Primer Taller de Cine Indígena que se finalizó y difundió desde la época de su filmación. El corto retrata la cotidianidad de San Mateo del Mar, a través de la historia de una familia de pescadores, tejedoras y comerciantes, en una narrativa que combina el documental con la ficción. El filme retrata así, desde la perspectiva de sus integrantes –y, específicamente, desde una joven mirada femenina–, diversos aspectos de la sociedad y la cultura del pueblo ikoots, así como la manera en que deseaban documentarlos y mostrarlos al exterior. Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas."

Ver en Youtube.

Teat Monteok: el Cuento del Dios del Rayo

Título original: ***Teat Monteok, El cuento del dios del Rayo.***
Dirección: ***Elvira Palafox Herranz***
País de producción: ***México***
Año: ***1985.***
Duración: ***19 min.***
"Una abuela cuenta una historia para dormir, mientras la vida continúa en un lugar donde las

historias antiguas y la realidad se entrelazan. El cuento narra la historia de un hombre devorado por una ballena, que después de mucho tiempo encalló en la arena, donde el hombre logró salir hallando un lugar desconocido junto al mar, en el cual se originó el pueblo ikoots."

Ver en Youtube.

Angoch tanomb (Una boda antigua)

Título original: ***Angoch tanomb (Una boda antigua)***
Dirección: ***Elvira Palafox Herranz***
País de producción: ***México***
Año: ***1985.***
Duración: ***11 min.***

San Mateo del Mar, Oaxaca

"Una boda antigua es un cortometraje que refleja el interés de su directora por mostrar las tradiciones de su comunidad, así como documentarlas para la posteridad. Producto del Primer Taller de Cine Indígena llevado a cabo en 1985 con tejedoras ikoots, este corto enfrentó varias vicisitudes durante su filmación, que implicaron cambios en el guion y el montaje final, todo lo cual no hizo más que reforzar la voluntad de la realizadora para contar historias a través del lenguaje cinematográfico. Para su preparación, Elvira y su equipo de producción realizaron investigaciones con las personas mayores del pueblo –como Timotea Michelin, también integrante del taller–, elaboraron u obtuvieron vestimenta a la usanza local de la primera mitad del siglo XX, localizaron un pozo natural y consiguieron vasijas de barro de aquella época, elementos que permitieron ambientar históricamente la filmación."

Ver en Youtube.

Las tejedoras cineastas de San Mateo del Mar. Entrevista con Teófila Palafox

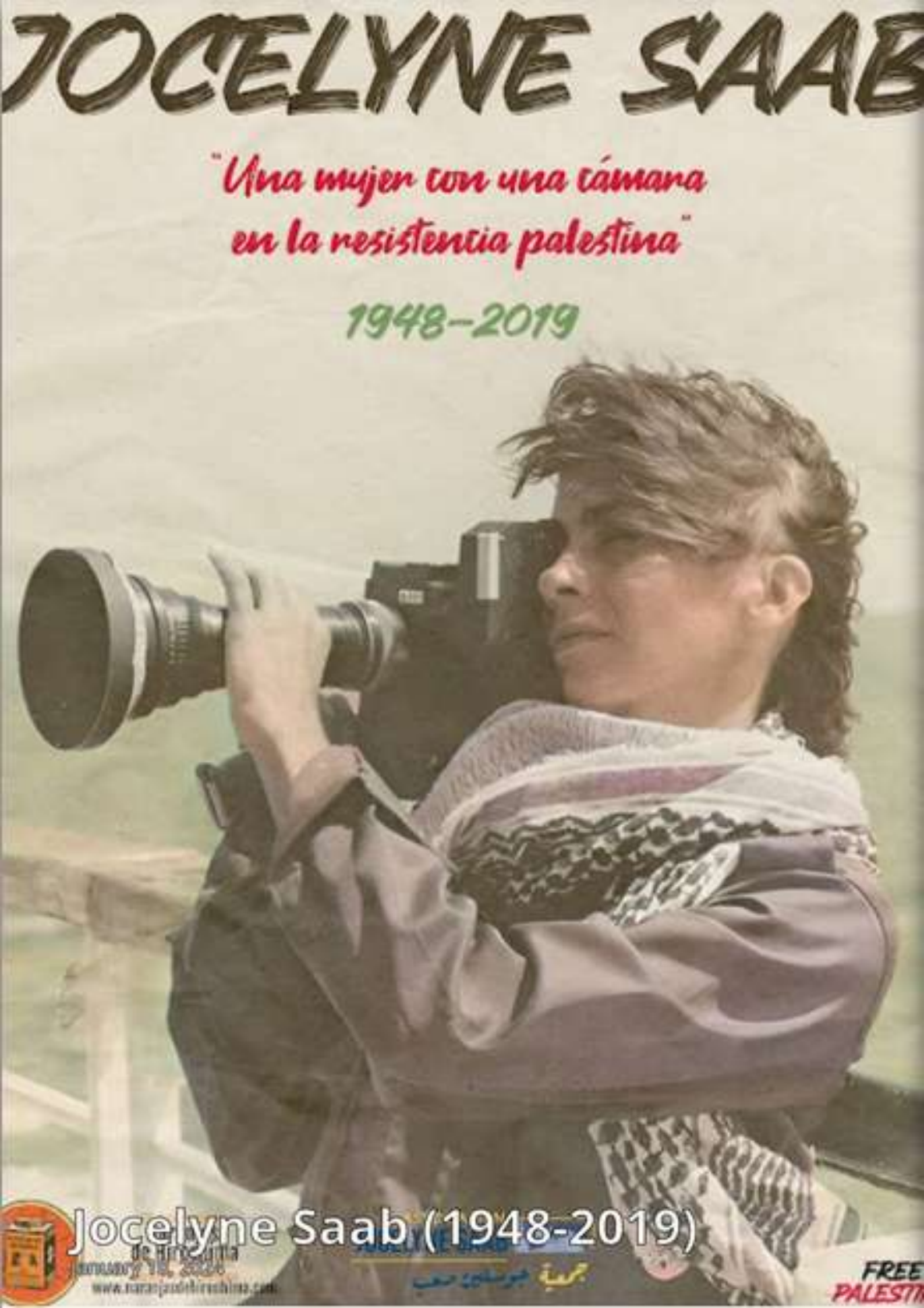
Fuentes de información: Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, Mujer indígena. Videastas del presente, Antonio Zirión, jefe del Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) Iztapalapa. Comunicación personal, julio de 2018.

Naranjas de Hiroshima

JOCELYNE SAAB

"Una mujer con una cámara
en la resistentia palestina"

1948-2019



Jocelyne Saab (1948-2019)

FREE
PALESTI

"Jocelyne Saab (o Jocelyn Saab), (Beirut 30 de abril de 1948-París, 7 de enero de 2019), fue una realizadora, fotógrafa y artista plástica libanesa. Autora de una treintena de documentales y varias obras de ficción está considerada una pionera del nuevo cine libanés. Fue especialmente conocida por sus trabajos Líbano y por su película Dunia (2005) en la que trata la mutilación genital femenina en El Cairo aclamada internacionalmente y censurada en Egipto.

(...)

Reportera de guerra, realiza numerosos documentales : sobre la guerra de octubre en Egipto, Kurdistán, la guerra de Irak, Irán, Siria, Golán y Líbano.

Los tres documentales de ensayo Beyrouth, jamais plus (1976), Lettre de Beyrouth (1978), Beyrouth, ma ville (1982), dedicados a los desastres provocados por la guerra de Líbano, en la capital forman una terna espontánea de la que Etel Adnan escribirá : « Jocelyne ha aportado instinto, gracias a su coraje político, su integridad moral, y su profunda inteligencia, a la esencia misma de este conflicto. Ningún documento sobre esta guerra ha igualado nunca la importancia del trabajo cinematográfico que Jocelyne ha presentado en las tres películas que ha consagrado en Líbano »

En 1982 es la única que acompañó con su cámara a Yasser Arafat en su exilio forzado del Líbano a bordo del Atlantis y que recoge en Le Bateau de l'exil.

Paralelamente a su trabajo como cineasta, se vuelca en la fotografía, que constituye un excepcional corpus documental que comienza a exponer a partir de 2006.

Ayudante de realización para Volker Schlöndorff en Le Faussaire en 1981, Jocelyne Saab pasa por primera vez a la ficción en 1985 con Une vie suspendue tema que retomará veinte años después con Dunia (2005) una película en la que junto a las reflexiones sobre el amor plantea el drama de la ablación, especialmente aclamado en festivales internacionales pero censurado en Egipto.

A partir de 2007, como consecuencia del estreno de su película Dunia, se interesa por el arte contemporáneo. Expone su trabajo Strange Games and Bridges sobre la guerra de 2006 en Singapur en 2009 y sus series de fotografías Sense, Icons and Sensitivity están expuestas en varios países.

En 2013, crea el Festival Internacional de Cine de Resistencia Cultural en el Líbano que celebró tres ediciones y se desarrolló en varias ciudades en las que Jocelyne Saab desea recomponer los vínculos : Beirut, Trípoli, Zaleh y Tiro.

En 2017 presenta la exposición Un dollar par jour con imágenes sobre los refugiados sirios en Líbano.

Jocelyne Saab vivía entre Beirut, París y El Cairo. Continuó trabajando hasta su muerte. "*1

Una mujer con una cámara en la resistencia palestina
4 cortometrajes de Jocelyne Saab entre 1974 y 1982

Ante el genocidio al que asistimos como espectadores en el mundo entero, a través de los medios de comunicación que omiten y tergiversan la información a favor de los más poderosos, creemos que es importante contribuir y fomentar una lectura histórica del pueblo palestino desde el cine. Sobre todo, reclamar para ellos el cese de los bombardeos y la recuperación de sus tierras.

Por ello liberamos y compartimos cuatro películas cortas de la cineasta libanesa Jocelyne Saab (1948-2019), quien documentó la primera línea de las diversas formas de resistencia palestina y otros pueblos de Medio Oriente, es-

JOCELYN SAAB © Jocelyn Saab

pecialmente la fuerza de las mujeres que criaron hijxs, cuidaron a heridxs, se formaron intelectual, política y-o militarmente en medio de los estruendos de los bombardeos en los años setenta y ochenta.

Gracias a la incansable labor de Mathilde Rouxel desde la Asociación Jocelyne Saab, encargada de restaurar y difundir su cine en todo el mundo, armamos este pequeño programa de cortometrajes (tres de ellos con subs en español, uno en inglés).

Las mujeres palestinas (1974) Retratos de las mujeres palestinas entre tareas políticas, militares, intelectuales y de cuidado.

El frente del Rechazo (1975) Retrato de las fracciones de comandos suicidas radicales y otros grupos militantes opuestos a la OLP de ese momento.

El barco del exilio (1982) Luego de haber atravesado la clandestinidad en Beirut, Yasser Arafat, jefe de la OLP, se exilia en barco hacia Grecia y Túnez.

Los libaneses: rehenes de su ciudad (1982) Un reporte de guerra de la ciudad de Beirut tras los bombardeos israelíes.-sólo este último contiene

imágenes que pueden herir la sensibilidad-

Hacemos esto sin fines de lucro, por necesidad y urgencia.

¡Agradecemos toda difusión!

¡Viva Palestina libre!

Association Jocelyne Saab *2

https://jocelynesaab.org/

"Por sus películas, y por toda su vida hasta ahora, veo en Jocelyne Saab una de las personas más valientes, más inteligentes y sobre todo más libres que conozco. Su libertad de pensar y actuar le costó cara. A veces era una cuestión de vida o muerte. Pocas personas, hombres o mujeres, han sufrido tanto para seguir siendo dignos de sí mismos, para sobrevivir de manera significativa, en un mundo tan hostil o tan indiferente como el nuestro.

Jocelyne merece que se reconozca su trabajo por su verdadero valor y pocas personas merecen nuestra admiración tanto como ella. Estoy feliz de poder decir eso".

Etel Adnan

Jocelyne Saab: testigo de la historia

Durante más de cuatro décadas, Jocelyne Saab documentó conflictos y privaciones, especialmente en su Líbano natal. 30 de abril de 1948 a 7 de enero de 2019.

Artículo de Nicole Brenez. Publicado el 24 enero 2019 en BFI ***3**

Reportera, fotógrafa, guionista, productora, directora, artista y fundadora del Festival Internacional de Cine de Resistencia Cultural del Líbano, Jocelyne Saab ha puesto toda su carrera artística al servicio de los desposeídos y desfavorecidos: desde los pueblos desplazados hasta los combatientes exiliados y las ciudades en guerra. y un Cuarto Mundo sin voz. Su trabajo se basa en la violencia histórica y en la conciencia de las acciones e imágenes necesarias para documentarla, reflexionar y contrarrestarla.

Saab nació (en 1948) y creció en Beirut. En 1973, contratada como periodista por su amiga, la escritora y artista visual Etel Adnan, se convirtió en reportera de guerra. En este sentido, su obra se inscribe en la tradición literaria de Albert Londres y Ernest Hemingway. El arraigo en el aquí y ahora es clave para la práctica de Saab: los requisitos de hecho, relevancia, claridad y velocidad sustentan sus decisiones prácticas y estilísticas. Los acontecimientos actuales en su trabajo siempre se combinan con un agudo análisis político, tanto antes como después de las propias películas.

Saab siempre entiende que las imágenes serán parte de una historia común emergente, evaluando su papel e importancia para la construcción de la memoria, y filmándolas y editándolas para enfrentar los desafíos de las cuestiones históricas. En todos estos niveles, sus películas garantizan que el cine asuma sus responsabilidades.

Podemos ver esto más plenamente en el fresco que ha pintado de su propio país, el Líbano, a través de múltiples documentales, desde Retrato de un mercenario (Les nouveaux Croisés d'Orient, 1975) hasta Un dólar par jour (Un dólar al día) del año pasado. , sobre los refugiados sirios). Junto con las películas de ficción Una vida suspendida (Une vie suspendue, 1984, con Juliet Berto) y Érase una vez en Beirut (Il était une fois... Beyrouth. Histoire d'une star, 1994), forman un ciclo notable, no sólo por su retrato del Líbano sino por la relación que reflejan entre artista y nación. Saab documenta las terribles heridas de su maltrecho país, sus divisiones y callejones sin salida, y también su poesía y su asombrosa e inagotable energía. Esta empresa a largo plazo, en la que los sentimientos más íntimos se combinan con las realidades de los acontecimientos actuales, es comparable al trabajo de Johan Van der Keuken sobre Ámsterdam o al de Wang Bing sobre China.

Beyrouth más jamais (1976)

Parte destacable de este fresco cinematográfico es la 'Trilogía de Beirut': Beyrouth jamais plus (Beirut, Nunca más, 1976, con Etel Adnan), Lettre de Beyrouth (Carta desde Beirut, 1978) y Beyrouth, ma ville (Beirut, mi ciudad , 1983). En estas películas, realizadas en el fragor de la guerra, Saab crea una nueva relación entre el análisis político, las posiciones subjetivas y el trabajo artístico, documentando tanto los acontecimientos de los combates como las reflexiones colectivas sobre la situación y las formas en que la guerra afecta la mente.

La relación se resume en el comienzo de Beirut, mi ciudad: de pie sosteniendo un micrófono en las ruinas humeantes de su casa, recién bombardeada por la fuerza aérea israelí, Saab describe la situación, luego explora las habitaciones destruidas, evocando los cientos de años

de vida familiar que acaba de desaparecer ante sus ojos. En largos travellings silenciosos, filmados al amanecer, cuando los cañones estaban en silencio, Beirut, Never Again documenta la devastación sufrida por su amada ciudad, luego el residuo de las actividades cotidianas, repentinamente surrealistas en este paisaje de pesadilla. Al igual que el estreno de Alemania, año cero (1948) de Rossellini en las ruinas de Berlín, el poder visual aquí desarrollado devuelve al cine a su esencia: su energía descriptiva. Carta desde Beirut, enviada a amigos en el extranjero, también informa sobre la destrucción del sur del Líbano, los campos de refugiados y las fuerzas armadas de ocupación. Su conclusión es clara: "El Líbano ya no existe".

Lettre de Beyrouth (1978) / Carta de Beyrouth (1978)

Hasta ahora la historia le ha dado la razón: incluso después de los conflictos en Irak y Siria, Beirut sigue siendo un paradigma de furia agonística. Al escribirme hace un par de años, Etel Adnan resumió la relevancia de la trilogía de Beirut: "A través de su coraje político, integridad moral y profunda inteligencia, Jocelyne ha captado instintivamente la esencia de este conflicto. Ninguna documentación de esta guerra ha igualado jamás la importancia del trabajo cinematográfico que Jocelyne presenta en sus tres películas sobre el Líbano".

Saab también aplicó su incomparable análisis político visual a otros territorios, entre ellos Palestina (Palestina Women , 1973; The Palestinas Keep Going, 1974), Irán (Iran, Utopia in Motion, 1980), Vietnam (The Lady of Saigon, 1997), Turquía. (Imaginary Postcards, 2016), Kurdistán iraquí, Siria y, fundamentalmente, Egipto, donde vivió en diversas épocas (Égypte, la cité des morts, 1977; Alexandrie, 1986; Les Almées, danseuses orientales, 1989). En 2005, el musical Dunia , filmado en El Cairo y sus alrededores y que aborda el placer en el contexto del Islam, le valió censura y amenazas de muerte.

En todas estas películas, documentales o de ficción, Saab arroja una mirada esclarecedora sobre todas las dimensiones sociales, políticas, culturales y emocionales de una situación. Le Sahara n'est pas à vendre (El Sahara no está en venta, 1977) ofrece una lección sobre cómo documentar un conflicto para todos los estudiantes de cine y periodismo. Su registro metódico de los puntos de vista de todas las partes, sin excluir a nadie, se ve realzado por su representación visual del desierto, un motivo ilimitado que se muestra en toda su variedad y especificidades. Pero la racionalidad objetiva no impide la adopción de posiciones éticas: la película comienza con el destino de mujeres y niños, con el que podría haber terminado un ensayo menos sutil.

Beirut, ma ville (1983)

En los últimos años, Saab ha estado haciendo arte. Su primera instalación, Strange Games and Bridges, de 22 pantallas, que utiliza material de su trabajo sobre la guerra, se exhibió en el Museo Nacional de Singapur en 2007. El mismo año, mostró fotografías en la Feria de Arte de Dubai. Actualmente está desarrollando varias películas, un libro autobiográfico y un primer libro de sus propias fotografías. A través de su trabajo intrépido y crucial y su combinación única de análisis y sensibilidad, Saab documenta 40 años de nuestra historia compartida vista desde el Medio Oriente, con una visión irónica de los líderes políticos y, para las víctimas del conflicto, del amor.

Un emblema del arte de Saab se puede encontrar en su último cortometraje One Dollar a Day, que aboga por la recaudación de limosnas para los refugiados sirios en el Líbano. En el valle de la Bekaa, miles de familias viven bajo enormes lonas publicitarias recicladas como tiendas de campaña: una población harapienta sobrevive

bajo imágenes monumentales de collares, perfumes y marcas de lujo, un sombrío collage de desperdicio capitalista y la miseria de las víctimas de la historia. Saab fotografió y filmó los campos, hizo copias muy grandes de retratos de refugiados y, utilizando grúas, las suspendió por todo Beirut. A las tomas de la ciudad, añade la pregunta candente: "¿Cómo se puede vivir con un dólar al día?" Que la imagen se convierta en un grito visual a favor de los desheredados; que nadie escape a la conciencia del sufrimiento y de la injusticia; Que la humanidad se convierta en sinónimo de bondad y comprensión: estas son las tareas que Saab se propone a sí misma y al cine.

A continuación os dejamos los documentales que han sido restaurados y compartidos al público general por la ***Association Jocelyne Saab,*** a la que agradecemos desde *Naranjas de Hiroshima* el trabajo realizado en la preservación de la obra de **Jocelyne Saab** así como su disposición para compartir de forma abierta y gratuita una parte de sus trabajos.

Mujeres palestinas

Título original: **Les femmes palestiniennes (Mujeres palestinas)**
Dirección: ***Jocelyne Saab***
Imagen: ***Hassan Naamani***
Montaje: ***Philippe Gosselet***
Producción: ***Jocelyne Saab***
Derechos de retransmisión: ***Asociación Jocelyne Saab***
Formato original: ***16mm , color.***
País de producción: ***Francia***
Año: ***1974***
Duración: **16 min**

"Jocelyne Saab da voz a las mujeres palestinas, a menudo víctimas olvidadas del conflicto palestino-israelí."

Jocelyne Saab habla...

"En 1973 produje Mujeres palestinas para Antenne 2. Quería ofrecer imágenes de estas mujeres, las combatientes palestinas en Siria, que tenían tan pocas en ese momento. Estamos justo antes de la visita de Sadat a Israel y la situación es muy tensa. Mientras montaba la película en Antenne 2, Paul Nahon, entonces jefe de la redacción extranjera, me agarró por el cuello y me sacó de la sala de montaje. Las mujeres palestinas permanecieron en el plato y nunca aparecieron en televisión."

Comentarios recogidos por Nicole Brenez en París en 2015.

Disponible la versión restaurada a 2K en Vimeo en Versión original con subtítulos en castellano.

LES FEMMES PALESTINIENNES, Jocelyne Saab, 1974 from *Jocelyne Saab* on *Vimeo.*

El Frente del rechazo (o Los Escuadrones Suicidas)

Título original: ***Le Front du Refus (ou Les Commandos-suicides)***
Dirección: ***Jocelyne Saab***
Guion: ***Jocelyne Saab***
Producción: ***Jocelyne Saab***
Derechos de transmisión: ***Asociación Jocelyne Saab***

Año: ***1975***
País de producción: ***France***
Formato original:***16 mm, color***

Duración: ***10 min***

"Cuando la paz resulta imposible, todos los medios son buenos para defender una causa política. De ahí nace, en la frontera que separa los territorios palestinos y lo que se niegan a reconocer como Israel, la idea de los comandos suicidas. Jocelyne Saab filma a adolescentes, de entre dieciséis y veintidós años, que entrenan incansablemente, en una base subterránea secreta, para convertirse en comandos suicidas."

Jocelyne Saab habla...

"Los Escuadrones Suicidas fueron, en ese momento, descritos como una "primicia periodística". Fue el primer documental que me hizo tomar conciencia de la fuerza de la imagen y del significado de su contenido, las diversas lecturas que se podían hacer de ella, la relación con el encuadre, etc. No se trataba de activismo. Se podía defender una causa, pero había que conocer fundamentalmente el lenguaje de las imágenes y lo que podía implicar... y saber cómo podía volver una imagen en nuestra contra."

Comentarios recogidos por Mathilde Rouxel en Beirut en 2013.

Disponible la versión restaurada a 2K en Vimeo en Versión original con subtítulos en castellano.

LE FRONT DU REFUS, Jocelyne Saab, 1975 from *Jocelyne Saab* on *Vimeo.*

Los libaneses, rehenes de su ciudad
(o Resumen de la guerra: destrucción en el Líbano)

Título original: ***Les Libanais, otages de leur ville (ou Bilan de la guerre : destructions au Liban)***
Director: ***Jocelyne Saab***
Imagen: ***Hassan Naamani***
Producción: ***TF1***

Formato original: 16 mm, color

Año: ***1982***
País de producción: ***Líbano***
Duración: ***6 min.***

JOCELYNE SAAB
1948-2019
"Una mujer con una cámara
en la resistencia palestina"
Naranjas
de Hiroshima
ASSOCIATION
JOCELYNE SAAB
جمعية جوسلين صعب
FREE
PALESTINE

"Jocelyne Saab recorrió la ciudad de Beirut devastada por los bombardeos israelíes. Hace un balance de las víctimas y del alcance de la destrucción."

Disponible la versión restaurada a 2K en Vimeo en Versión original con subtítulos en inglés.

BILAN DE LA GUERRE, Jocelyne Saab, 1982 from *Jocelyne Saab* on *Vimeo*.

El barco del exilio

Título original: ***Le Bateau de L´Exil***
Dirección: ***Jocelyne Saab***
Comentario: ***Jocelyne Saab***
Producción: ***Jocelyne Saab***
Derechos de transmisión: ***Asociación Jocelyne Saab***
País de producción: ***Líbano***
Año: 1982

Formato original: 16 mm, color
Duración: 12 min

"Después de vivir escondido en Beirut para escapar de los israelíes, el líder de la OLP, Yasser Arafat, abandonó el Líbano para un nuevo exilio en Grecia y luego en Túnez a bordo del transatlántico "Atlantis". Habla de su destino y del futuro de la OLP."

Nota de intención

"En 1973 regresé de Libia. Jean-Pierre Rassam era el productor de Retrato de Gadafi, Jean-François Chauvel le había hablado de mi forma de trabajar en el desierto.

Jean-François me dice que Rassam está intentando conocerme. Fue una tarde. Jean-François, después de haberme visto en acción en el campo, no pudo imaginar ni por un momento que yo fuera muy tímido. Estoy en el set de un estudio, los focos en mis ojos. Sentados frente a mí estaban Jean-Pierre Rassam y Godard. Lo que tuvo el efecto de intimidarme aún más.

Jean-Pierre intenta que le cuente mis hazañas en el desierto. No entendí muy bien. Logré dirigir a Gadafi de manera muy espontánea, como se dirige a un actor. Sentí que podía y estuve ahí. Pero en ese momento no tenía la perspectiva para saber cómo contarlo.

Jean-Pierre se levanta y me dice, parece que lo tomaste del brazo y le pediste que mirara de esa manera, que se moviera, que caminara, etc. Todavía no entendía la excitación de Jean-Pierre. Pierre, que evidentemente ya había visto los juncos...

Sin saber qué responder, hablé con Godard y le dije: los palestinos te preguntan dónde estás con la película que has rodado en Jordania. Godard había dejado dormidas estas imágenes y fue mucho más tarde cuando terminó aquí y en otros lugares. Obviamente Godard no respondió. No sabía que fue mi amigo Elie Sambar quien acompañó a Godard durante su rodaje en Jordania.

Después me pregunté si me habían filmado ese día. Ambos se estaban divirtiendo. Sentí que tenía dos ladrones frente a mí. Nunca supe si lo filmaron o no. Jean-Pierre Rassam me llamó a menudo al comienzo de la guerra del Líbano porque sus padres vivían en Beirut y, a veces preocupado, quería que fuera a ver si todo estaba bien. Si estuvieran vivos y bien en su casa. Jean-Pierre murió muy joven y perdí todo contacto. Más tarde, cuando vi la película de Godard en Cannes, entendí que había visto mi película El barco del exilio. Elie me lo confirmó."

Jocelyne Saab

Disponible la versión restaurada a 2K en Vimeo en Versión original con subtítulos en castellano.

LE BATEAU DE L'EXIL, Jocelyne Saab, 1982 from *Jocelyne Saab* on *Vimeo.*

Añadimos también el documental ***Une femme dans la tourmente***, sobre Jocelyne Saab.

Una mujer en la tormenta

Título original: ***Une femme dans la tourmente***
Dirección: ***Jerome Ricardou***
Montaje: Suzanne Baron
Intervienen: ***Jocelyne Saab***
País de producción: ***Francia***
Productora: ***Muriel Films***

Duración: ***36 min***

Disponible la versión restaurada a 2K en Vimeo en Versión original con subtítulos en inglés.

UNE FEMME DANS LA TOURMENTE_STEN from *Jocelyne Saab* on *Vimeo.*

Como extra añadimos varios extractos de otros trabajos de la directora que han sido restaurados recientemente, así como alguno del proceso de restauración.

TIMELAPSE - Restauration numérique du Liban dans la Tourmente - Manal Zakharia from *Jocelyne Saab* on *Vimeo.*

Jocelyne Saab, Les Enfants de la guerre, 1976 - extrait 1 - restauré from *Jocelyne Saab* on *Vimeo.*

Jocelyne Saab, Lettre de Beyrouth, 1978 - extrait 2 - restauré from *Jocelyne Saab* on *Vimeo.*

Fuentes de Información: ***2** Jocelyne Saab, **3** Artículo de Nicole Brenez. Publicado el 24 enero 2019 en BFI, Wikipedia, IMDB, BNF, Vimeo, **1** Wikipedia,*

Naranjas de Hiroshima